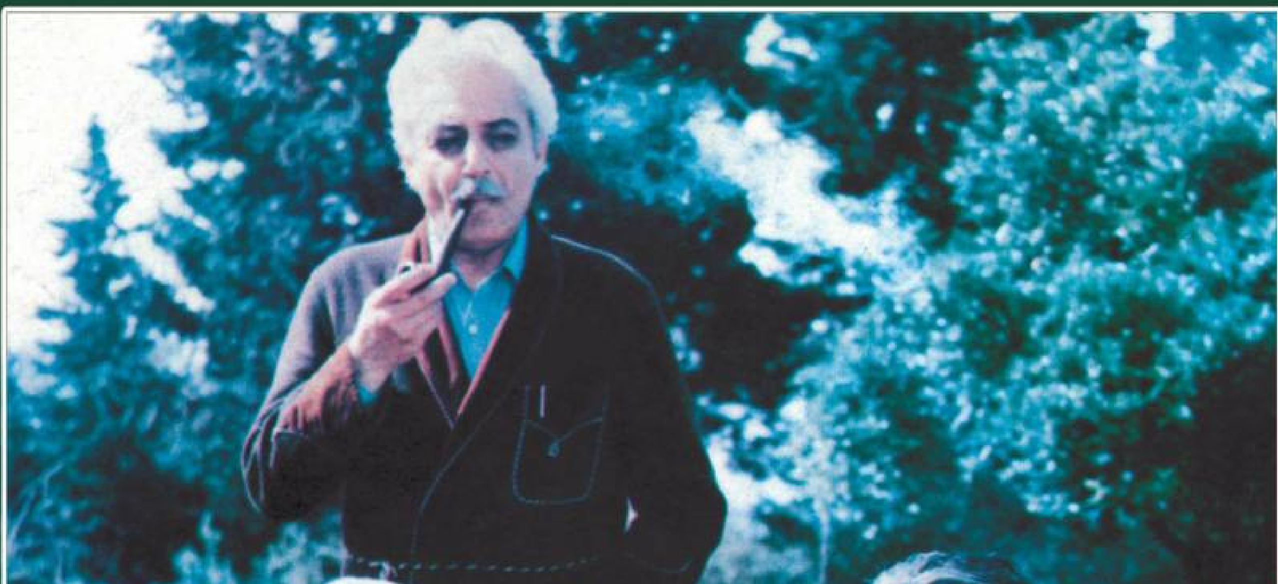
فیلم

ماهنامه سینمائی

سال دوم ـ شماره دهم ـ ۱۵ بهمن ۶۲ ـ ده تومان

دومین جشنواره فیلم فجر

۱۲ - ۲۲ بهمن ۱۳۶۲



○ خبرهای سینمای ایران و جهان ○ آشفته بازار ورود و توزیع فیلم خارجی ○ گفتگو با رضا میرلوحی، حسین پرورش، و علیرضا زرین‌دست ○ فیلمهای "علمی ـ تخیلی" ۱۹۸۳، سال گرایش به بازسازی رویدادهای واقعی ○ مباحث تئوریک ○ نقد فیلم و کتاب



آتلیه ماهنامه فیلم

جشنوارهٔ فیلم فجر : آب و آتش!

دومین جشنوارهٔ فیلم فجر، هرچند که امسال به طور شتابزده و در محدودهٔ فیلمهای ایرانی برپا می‌شود، اما در همین حد نیز برای سینمای نوپای پس از انقلاب که از بسیاری نارسائیها رنج می‌برد، غنیمت است. بدیهی است که اگر امسال هم جشنواره با شرکت فیلمهای خارجی برگزار می‌شد، با توجه به شوق و استقبال مردم از جشنوارهٔ سال گذشته و با بهره‌گیری از آن تجربه، می‌توانست تاثیر بیشتری بر سینمای ایران بگذارد اما همین جشنوارهٔ داخلی — که برپائیش نشانهٔ اهمیتی‌ست که سینما برای مسئولان دارد — حتی اگر در اجرا دارای نقص‌هایی باشد، خود می‌تواند به عامل محرکی برای سینمای ایران تبدیل شود. هرچند که صرف برگزاری جشنواره، برای این تحرک کافی نیست و نیاز به تجدید نظرهای بنیانی در خط و شیوهٔ تولید، وجود دارد.

جشنوارهٔ فیلم فجر، با فضایی که ایجاد می‌کند، توجه مردم و مسئولان را به سوی سینما جلب می‌کند. شیوه‌ای که برای برپائی جشنواره برگزیده شده است، به ویژه شرکت فیلمهای به‌نمایش درنیامده در بخش مسابقه، برپایی سمیناری با شرکت مسئولان و صاحب‌نظران و دست‌درکاران، و همچنین فهرست جوایزی که قرار است داده شود، نشانهٔ آن است که هدف، ایجاد آن فضا و به اصطلاح، داغ‌تر کردن مسئلهٔ فیلم و سینما برای توجه بیشتر به آن است. البته به شرط آن‌که گوناگونی سلیقه‌ها و نظرها — چه در داخل جشنواره و چه در خارج از آن — به فرجامی نینجامد که در پایان جشنواره، آب سردی بر آتش شور و اشتیاق ریخته بشود. و در مثل، مانند سال گذشته، اعلام نشود که جایزه‌ای به هیچ کس و هیچ فیلمی داده نخواهد شد. زیرا چنین پایانی، دست‌کم در کوتاه‌مدت، حاصلی جز سرخوردگی ندارد.

جشنوارهٔ فجر، با نمایش گزیده‌ای از فیلمهای پس از انقلاب، فیلمهای به‌نمایش‌درآمده و درنیامده یک‌سال گذشته، و برپایی سمیناری که از آن یاد شد، مجال پرارزشی‌ست برای نگاه به دستاوردهای ناکام و کامیاب این پنج سال. جشنواره، در طول ۱۰ روز برپا می‌شود، اما به سبب فراوانی مسائل فشرده‌شده در این چند روز، به اندازهٔ سالها تجربه‌اندوزی، ارزشمند است. می‌توان، و باید، از این فرصت — و اشتیاقی که چنین فرصتی پدید می‌آورد — بهرهٔ لازم و درخور را گرفت.

دربارهٔ تغییر شکل مجله

از این شماره، به تقاضای بسیاری از خوانندگان مجله، ماهنامهٔ فیلم را در قطع بزرگتری منتشر می‌کنیم. هر چند که گروهی از خوانندگان نیز، اندازهٔ قبلی را می‌پسندیدند، اما در یک برآورد کلی، خواستاران قطع بزرگتررا، در اکثریت یافتیم.

نکته‌ای را که باید یادآور شویم، این است که با بزرگتر شدن اندازهٔ مجله، بدیهی‌ست میزان مطلبی که در هر صفحهٔ آن می‌گنجد نیز، بیشتر است. هر شمارهٔ قطع قبلی، ۶۴ صفحه مطلب داشته با یک ضرب و تقسیم، معلوم می‌شود که با ۳۹ صفحه اندازهٔ جدید برابر است. ولی ما، مبنای تعداد صفحه‌های معمولی مجله را در قطع تازه، ۴۸ صفحه گرفته‌ایم.

همزمان با تغییر اندازهٔ مجله، در صفحه‌آرایی نیز دگرگونیهایی مشاهده می‌کنید. اصولا یکی از انگیزه‌های تغییر قطع مجله، این است که در یک نشریه سینمایی، عکس‌ها جدا از جنبهٔ تزیین، توضیح‌دهنده و کامل‌کنندهٔ مطالب هستند و در این اندازه، امکان کار بهتر بر روی عکس‌ها وجود دارد. از همین رو، به رغم هزینهٔ سنگین تهیه کاغذ سفید، برای حفظ کیفیت چاپ، همچنان مجله را روی این نوع کاغذ چاپ می‌کنیم.

سری مطالبی به صورت گفتگو با دست درکاران سینمای ایران در زمینه‌های مختلف شروع کرده‌ایم که در این شماره، گفتگوهای مربوط به بازیگری و فیلمبرداری را می‌خوانید. قصد داریم این گفتگوها را در زمینه‌های دیگر، از جمله فیلمنامه‌نویسی، تدوین، موسیقی‌متن، پوسترسازی، سیاهی لشگر و کارگران صحنه و آدمهای پشت دوربین نیز ادامه دهیم. هدف از این گفتگوها، ثبت تجربه‌ها و آموخته‌ها و نارسایی‌ها است تا از طریق آن، کمکی در جهت شناخت قابلیتها و راههای رفع مشکلات، کرده باشیم.

فیلم

شمارهٔ دهم — بهمن‌ماه ۶۲
تلفن ۶۷۹۳۷۴
صندوق پستی ۲۱۹۴
روی جلد :
نمایی از "خانهٔ عنکبوت"

لیتوگرافی : تهران‌لیتو — تلفن ۸۴۹۴۸۵
حروفچینی : کامپـوزر — تلفن ۸۲۹۱۱۹
سیمـــرغ — تلفن ۶۴۲۳۴۳
چاپ : کتیبــه — تلفن ۷۵۰۶۳۷
صحافی : ایران‌مصور — تلفن ۷۶۸۰۵۸

برنامه‌های دومین جشنوارهٔ فیلم فجر ۵
در دست تولید ۶
گوناگون ۹
فیلم کوتاه ۱۱
سه گزارش کوتاه ۱۲
آشفته‌بازار ورود و توزیع فیلمهای خارجی ۱۴
دومین گزارش از جشنوارهٔ فیلم "وحدت" ۱۶
در تلویزیون ۱۷
سینمای ۸۰ .... ۱۸
۱۹۸۳، سال گرایش به بازسازی رویدادهای واقعی ۲۰
گفتگو با "رضا میرلوحی" کارگردان، و "مهدی فخیم‌زاده" بازیگر فیلم "اشباح" ۲۲
گفتگو با "حسین پرورش" ۲۴
فصلی از تاریخ سینما ۳۵
فیلمهای "علمی — تخیلی"، بازتاب ترس از زندگی و آینده ۳۶
گفتگو با "علیرضا زرین‌دست" ۳۸
مباحث تئوریک ۴۰
ساخت دراماتیک در سینما ۴۲
نقد فیلم ۴۴
معرفی کتاب ۵۰
نقد خوانندگان ۵۴
نامه‌ها ۵۶

۲۲ بهمن، سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی ایران، مبارک باد


دومین جشنواره فیلم فجر
۱۲ - ۲۲ بهمن ۱۳۶۲
اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی . وزارت ارشاد اسلامی . بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان

برنامه‌های دومین جشنوارهٔ فیلم فجر

باهمکاری اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت‌ارشاد اسلامی و بخش فرهنگی بنیـــاد مستضعفان، دومین جشنوارهٔ فیلم فجر، به‌صورت یک جشنوارهٔ داخلی از ۱۲ تا ۲۲ بهمن امسال درتهران‌برگزار می‌شود. جشنواره، در دوبخش سینمای حرفه‌ای و آماتور برپا می‌شود و در هردوبخش، به‌فیلمهای برگزیده، جوایزی به‌صورت‌نقدی و لوحه‌های یادبود داده خواهد شد. در گفتگویی با سخنگوی جشنواره، اطلاعاتی پیرامون بخش‌های مختلف، جوایز، نحوه برگزاری و فیلمهای شرکت کننده کسب کرده‌ایم، که می‌خوانید. لازم به‌یادآوریست که این گفتگو در اواخر دی‌ماه انجام شده واطلاعات داده شده نیز، مربوط به‌مواردیست که تاآن زمان‌مشخص بوده. از این‌رو احتمال داردکه تاآغاز جشنواره، تغییری دربرنامه‌ها ایجاد شده باشد.

بخش آماتور

برپایی جشنوارهٔ فیلم از فیلمهای آماتور ۸ و ۱۶ میلیمتری در دههٔ فجر، از چندماه پیش توسط ستاد برگزاری مراسم این دهه، اعلام شده بود. اما در ماه گذشته، بخش حرفه‌ای نیز به‌آن افزوده شد.

سخنگوی جشنواره گفت:

"تجربه‌ای که از جشنوارهٔ سال گذشته کسب کردیم، این بود که نمایش فیلمهای ۸ میلیمتری آماتور همزمان با فیلمهای‌بلند حرفه‌ای باعث می‌شود که فیلمهای آماتور، کمتر موردتوجه قرار گیرد. از این‌رو، در جشنوارهٔ امسال، فیلمهای ۸ میلیمتری در روزهای ۱۲ و ۱۳ بهمن در موزهٔ هنرهای معاصر نمایش داده می‌شود و از روز بعد، فیلمهای بلند حرفه‌ای و ۱۶ میلیمتری آماتور به‌نمایش درخواهد آمد."

سخنگوی جشنواره اضافه کرد که فیلمهای ۱۶ میلیمتری آماتور، در سالن جداگانه به نمایش درنمی‌آید، بلکه این فیلمها، پیش از فیلمهای بلند حرفه‌ای گنجانده می‌شود.

براساس آیین‌نامهٔ این بخش، فیلمهای مسابقه‌باید پس از انقلاب ساخته شده باشد وزمان آن از ۶۰ دقیقه نباید بیشتر باشد. به‌علاوه، در قسمت مسابقه، فیلمهای‌آماتوری که پیش از این درهیچ جشنواره‌ای برندهٔ جایزه نشده‌اند، گنجانده می‌شوند. قسمت مسابقه، فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری مستند، داستانی و نقاشی متحرک را دربرمی‌گیرد و درقسمت جنبی فیلمهای آماتور، سه‌برنامهٔ جنبی درنظر گرفته شده است:

بهترین‌ها: فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری که درجشنواره‌های گذشته برندهٔ جایزه شده‌اند.

یادها و خاطره‌ها: فیلمهایی از سینماگران شهید.

نگاه درنگاه: منتخب فیلمهایـــی از سینماگران حرفه‌ای

جایزه‌های بخش آماتور، به‌این شرح به برندگان داده می‌شود:

– بهترین فیلم کوتاه سوپر ۸ مستند.
– بهترین فیلم کوتاه سوپر ۸ داستانی ونقاشی متحرک.
– بهترین فیلم کوتاه ۱۶ میلیمتری مستند.
– بهترین فیلم کوتاه ۱۶ میلیمتری داستانی ونقاشی متحرک
– علاوه براین جایزه‌ها، هیئت داوران می‌توانند به تصمیم خود، یک یا چند جایزه تعیین و به برندگان اعطاء کنند.

بخش حرفه‌ای

بخش حرفه‌ای جشنواره فجر که از ۱۴ تا ۲۲ بهمن برگزار می‌شود، شامل دوقسمت مسابقه و جنبی است. فیلمهای قسمت مسابقه درسینما آزادی و فیلمهای قسمت جنبی، احتمالا در سینما بهمن نمایش داده خواهد شد.

درقسمت مسابقه، فیلمهای بلند حرفه‌ای که از ۲۲ بهمن سال گذشته تا ۱۲ بهمن امسال به‌نمایش عمومی درآمده‌اند، به‌همراه چند فیلم نمایش داده نشده، گنجانده می‌شود. فیلمهای به‌نمایش درآمده، عبارتند از: کیلومتر پنج، رهایی، توبه نصوح، قرنطینه، زخمه، پیک جنگل، بازرس ویژه، عبور از میدان مین، پرونده، جایزه، تفنگدار، حصار، مرگ سفید، بازداشتگاه، دوفیلم سفیر و اشباح که در بخش مسابقه جشنوارهٔ فجر پارسال به‌نمایش درآمد، خارج از مسابقه نمایش داده‌خواهد شد.

ازمیان فیلمهای نمایش داده نشده، تاکنون نمایش فیلمهای دادشاه، بازجویی، خانهٔ‌عنکبوت، هیولای درون، بنفشه‌زار، دیار عاشـقان و شیلات قطعی شده است. فیلمهای دیگری که احتمال دارد در برنامه بخش مسابقه جشنواره گنجانده شوندعبارتند از: نقطه ضعف، ریشه‌درخون، دراسارت، استعاذه، و دوچشم بی‌سو.

فیلمهای نمایش داده شده، فقط یک‌بار وفیلمهای نمایش داده نشده، دست کم دوبار درسینما آزادی به‌نمایش درمی‌آید و سپس یک‌بار در سینما بهمن تکرار می‌شود.

سینمای ایران، پس از انقلاب

عنوان بخش جنبی جشنوارهٔ فیلمهای حرفه‌ای، "سینمای ایران، پس از انقلاب" است. در این بخش، حدود ۲۰ فیلم بلند که در پنج سال اخیر تولید شده و به‌نمایش درآمده، همراه با تعدادی فیلم کوتاه درسینما نمایش داده خواهد شد. هدف این‌بخش، ترسیم چشم‌اندازی از فعالیت‌سینماگران ایرانی درسالهای‌پس از انقلاب است.

سمینار

درطول برپایی جشنواره، سمیناری دربارهٔ مسائل و مشکلات سینمای ایران نیز تشکیل می‌شود. روزهای ۱۴، ۱۵، ۱۶ بهمن، سمینار به‌فیلمسازان آماتور اختصاص دارد که‌موضوع آن، چگونگی فراهم‌آوردن امکانات‌کار برای این دسته از سینماگران است.

روزها ۱۷ تا ۲۲ بهمن، سمینار باشرکت مسئولان سینمایی کشور و دست‌اندرکاران، به بررسی مسائل سینمای حرفه‌ای ایران‌می‌پردازد. بخش حرفه‌ای سمینار، دارای دوموضوع اصلی است. یکی بررسی مسائل و مشکلات تولید و توزیع ونمایش فیلم در ایران، و دیگری، بررسی مسئله فرم و محتوا و رسالت سینمای پس از انقلاب، ونقش فرهنگی آن است. برای این‌سمینار، از مسئولان سینمایی وصاحبنظران دعوت به‌عمل آمده، و علاقمندان و دست اندرکاران نیز که مایل به‌سخنرانی در سمینار هستند، می‌توانند با مراجعه به دفتر جشنواره واعلام موضوع سخنرانی خود، وقت‌بگیرند.

نشریه جشنواره

جشنواره بولتن‌روزانه و کاتالوگ نخواهد داشت. سه‌نشریه درآغاز، نیمه و پایان جشنواره منتشر می‌شود که خبرها، •معرفی فیلمها و سایر مطالب مربوط به‌جشنواره درآنها بچاپ خواهد رسید.

جایزه‌های بخش حرفه‌ای

– لوح زرین برای بهترین فیلم
– لوح زرین برای بهترین کارگردانی
– لوح زرین برای بهترین فیلمنامه
– لوح زرین برای بهترین فیلمبرداری
– لوح زرین برای بهترین بازیگر مرد نقش اول
– لوح زرین برای بهترین بازیگر زن نقش اول
– لوح زرین برای بهترین بازیگر مرد نقش دوم
– لوح زرین برای بهترین بازیگر زن نقش دوم
– لوح زرین برای بهترین موسیقی متن

جایزهٔ مخصوصی نیز درنظر گرفته شده که هیئت داوران می‌تواند درهریک از این رشته‌ها یا به‌نهادهای فیلمساز اعطا کند.

هفته فیلم دراستانها

همزمان بابرپایی جشنوارهٔ فجر درتهران، در۲۴ استان و دست‌کم سه شهر مرکزی‌استانها؛ هفته فیلمهای ایرانی برگزار می‌شود. دراین هفته فیلم با همکاری اداره کل همکاریهای سمعی و بصری و اداره تولید فیلم و عکس و اسلاید وزارت ارشاد اسلامی، تعدادی فیلم بلند داستانی و مستند که تعدادی از آنها تاکنون نمایش داده نشده، به‌نمایش در خواهد آمد.

دردست تولید

«کوخ‌نشین‌ها»

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: مهدی مقدنیان ٭ فیلمبردار: جمشید فرحی ٭بازیگران: فخری خوروش، عنایت بخشی، کیومرث ملک مطیعی، کاظم افرندنیا و شهاب عسگری. تهیه کننده: علی اکبر عرفانی ٭ محصول: سازمان سینمائی رویال فیلم.

گروهی برای تهیه "کوخ‌نشینها" راهی کاشان شده‌اند، این گروه قرار است بعد از پایان کار در یک روستای کاشان برای ادامه فیلمبرداری از معادن فیروزه راهی مشهد شوند. قصه‌فیلم به بیان استثمار و بهره‌کشی از روستائیان در معادن سنگ فیروزه می‌گذرد.

«چنبره درخاک»

٭ نویسنده فیلمنامه: علیرضا داودنژاد ٭ کارگردان: ایرج قادری ٭ فیلمبردار: فرج حیدری ٭ بازیگران: بهزاد جوانبخش، جمشید آریا و حسین ملکی ٭ تهیه‌کننده: فرج حیدری.

تاکنون نیمی از فیلم چنبره در خاک بطور رنگی فیلمبرداری شده است. این فیلم دارای قصه‌ای اجتماعی است که حوادث آن در دوران رژیم گذشته اتفاق می‌افتد. قبلا قرار بود این فیلم در کارگاه فیلم پویا توسط جواد گلپایگانی تهیه شود.

ضبط موسیقی متن فیلم «یاد»

فیلم "یاد" ساخته "عباس شیخ بابائی"، با ضبط موسیقی متن که توسط "محمدرضا علیقلی" ساخته شده، وارد مراحل فنی شد. این فیلم، اولین محصول اداره کل ارشاد اسلامی همدان است، و توسط ایرج محمودی بطور رنگی فیلمبرداری شده. نقشهای اصلی فیلم را مهدی چایانی، سعید سعادت، صادق عاشورلو، احمد طالبی نژاد، علی شیعه، اسماعیل عمید، حسن ترابیان، کیومرث محمودی، آرش ترابیان و صفر عرب‌نژاد بازی کرده‌اند.

"یاد" به بررسی مسائل جنگ در پشت جبهه می‌پردازد.

«صحرای طبس»

حبیب کاوش که در حال حاضر فیلم "داد شاه" را آماده‌نمایش دارد، مقدمات فیلمبرداری فیلم تازه‌ای را فراهم می‌کند که "صحرای طبس" نام دارد. این‌فیلم بر اساس حمله نظامی ناموفق امریکا به صحرای طبس برای ربودن گروگانها ساخته خواهد شد.



نمایی از فیلم افق گمشده

«افق گمشده»

٭ نویسنده٭ فیلمنامه: ناصر شاملو ٭ کارگردان: جعفر سیمائی ٭ فیلمبردار: یدالله صالحی ٭ موسیقی متن: امیر آرام ٭ بازیگران: ناصر شاملو، جعفر سیمائی، محمد فاطمی ٭ محصول: گروه تعاونی پرواز.

فیلم، دارای داستانی حادثه‌ای درباره٭ برخورد یک گروه مسلح در جنگل‌های شمال، با چند کودک است.

فیلمبرداری صحنه‌های جنگی «میرزا کوچك‌خان»

در حالیکه فیلم "میرزاکوچک‌خان" ساخته٭ امیر قویدل با سرعت برای نمایش عمومی در دهه٭ فجر آماده می‌شود، مشکل‌ترین صحنه‌های جنگی این فیلم با عده٭ زیادی سوارکار چابک ترکمن و گروه کثیری سیاهی لشگر دیگر در ترکمن صحرا فیلمبرداری شد. علت فیلمبرداری این صحنه‌ها در ترکمن صحرا بخاطر خوب‌بودن هوا و سرسبز بودن این منطقه بود.

میرزاکوچک‌خان را هادی مشکوه تهیه و علی صادقی بطریقه اسکوپ و رنگی فیلمبرداری کرده است.

نقشهای اصلی فیلم را سیروس قهرمانی، منوچهر اسماعیلی، کاظم افرندنیا، شهروز رامتین، شهاب عسگری، امراللہ صابری، شهروز ملکارائی، اویسی، معاونزاده، لاجوردی، احمد نصر، یوسف آذری، طوفان و ولی‌الله مومنی در نقش میرزا بازی کرده‌اند.

برای میرزاکوچک‌خان، فریدون شهبازیان موسیقی متن ساخته و محمدعلی بیات مدیریت تولید فیلم را عهده‌دار بوده است.



پشت صحنه "میرزاکوچک‌خان"

«هودج» در مراحل فنی

"هودج" تازه‌ترین فیلم حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی با اتمام صدابرداری وارد مراحل فنی بعدی شد.

در این فیلم که بکارگردانی مجید مجیدی، توسط فریدون قوانلو بطور رنگی فیلمبرداری می‌شود، محمد کاسبی، بهزاد بهزادپور، نبی‌الله بابائی و حبیب رجبعلی بازی می‌کنند. فیلم، ۱۶ میلیمتری، و در بارهٔ خانوادهٔ یک شهید است.

«حادثه در تهران»

"جمشید پواحمد" در تدارک تهیه‌فیلمی است که "حادثه در تهران" نام دارد و سعید راد نقش اصلی آن را ایفا می‌کند. حوادث این فیلم در زمان رژیم گذشته اتفاق می‌افتد و داستان یک افسر پلیس است که در ادارهٔ آگاهی کار می‌کند. همسرش تلفنی به‌اواطلاع می‌دهد که فرزند یازده ساله‌اش درحال مرگ است. تلاش او برای رساندن فرزند به بیمارستان بعلت فشار شدید ترافیک‌بی‌نتیجه می‌ماند و کودک روی دست مادر داخل اتومبیل جان می‌دهد. افسر پلیس به‌بیماری روانی دچار می‌شود و باسرقت یک تفنگ دوربین‌دار ازاداره پلیس به تلافی مرگ کودک یازده ساله‌اش به‌یازده‌قتل دست می‌زند، درحالیکه پلیس درپی قاتل است.

«سیاه راه» آمادهٔ نمایش شد

فیلم "سیاه راه" ساختهٔ کوپال مشکوه که یک‌بار نام آن به "درد و دود" تغییرکرده بود، پس از انجام آخرین مراحل فنی، آماده نمایش شد.

دراین فیلم که توسط علي باقــری فیلمبرداری شده است، عنایت بخشی، محمود استاد محمد، رضاژیان، آهو خردمند، سرور رجائی، جلیل فرجاد، کاظم بلوچی، ناهید ظفر، جمشید سرباز و ایرج سرباز ایفای نقش کرده‌اند.

"سیاه راه" دومین فیلمی است که توسط عبدالرضا ساعتچی‌فرد تهیه می‌شود.

ضبط موسیقی متن «نقطه ضعف»

با ضبط موسیقی متن فیلم "نقطه ضعف" که توسط "بابک بیات" ساخته شده، و انجام امور فنی، این فیلم آماده نمایش شد.

در این‌فیلم که از سوژه و فضای غیرایرانی برخوردار است و بر اساس کتابی به همین نام اثر آنتونیس ساماراکیس توسط محمدرضا اعلامی ساخته شده جواد گلپایگانی، جمشید آریا، عباس قاجار، محمد ابهری، منوچهر افسری، آنیک و حسین پرورش ایفای نقش کرده‌اند.

نقطه ضعف را "علیرضا زرین‌دست" بطور رنگی فیلمبرداری کرده است.



نمایی از فیلم "هودج"

«ایثارگران»

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: سهم‌الدین دارایی، فیلمبردار: عزیز سیف، تهیه‌کننده: بهزاد سرخوندی، بازیگران: سهم‌الدیــن دارایی، حبیب کیانی، ملک میرزا دارایی وبهزاد سرخوندی، محصول: کمیته انقلاب اسلامی شهرستان نهاوند، رنگی ۱۶میلیمتری، ۸۸ دقیقه.

دردوران پیش از انقلاب، پسری روستایی که علاقمند به دیدن شهر است، روستا و خانواده‌اش را برای یافتن کاری در شهر ترک می‌کند. بعد از انقلاب و شروع جنگ با خبر می‌شود که روستایش توسط هواپیماهای عراقی بمباران شده است به روستا برمی‌گردد و می‌بیند که آنجا ویران شده و پدرش مرده است. او به کمیته می‌پیوندد و برای یک ماموریت به جبهه می‌رود.

اولین فیلم عروسکی

"اکبر صادقی" که درحال حاضر فیلم پایگاه جهنمی را آماده نمایـــش دارد در تدارک تهیه فیلمی عروسکی و داستانی است که بیانی ریتمیک دارد.

این اولین فیلم سینمائی ایران است که بطریقه عروسکی تهیه می‌شود و هم‌اکنون گروهی مشغول ساخت دکور و عروسک‌های آن هستند.



نمایی از فیلم "ایثارگران"

«آن سفر کرده» در دست مونتاژ

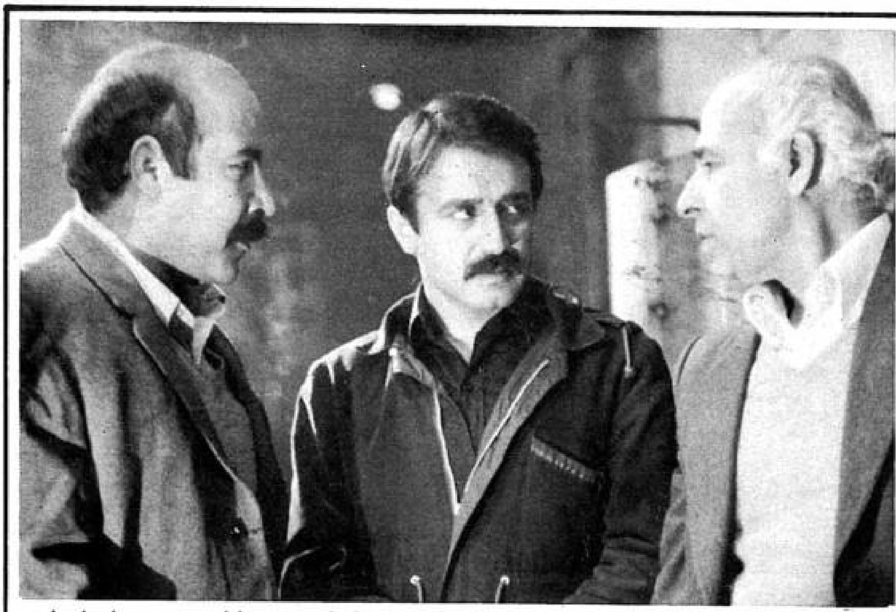
مونتاژ فیلم "آن سفر کرده" ساختهٔ احمد نیک‌آذر توسط سیاوش شاکری در وزارت ارشاد اسلامی آغاز شد.

در این فیلم که توسط "کریم دوامی" بطور رنگی فیلمبرداری شده است و دارای زمینه‌ای روستائی است، حسین کسبیان، فردوس کاویانی، سیاوش تهمورث، محمدتقی کهنموئی، شکوفه کوثری، محسن صادقی، بهرام علیان، حمید دلشکیب، مهرداد دانشبور و احمد عباسقلی نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند.

"آن سفر کرده" اولین ساختهٔ بلند سینمائی احمد نیک‌آذر است و فیلمنامه آن را مجید قاری‌زاده نوشته است.



فردوس کاویانی، سیاوش تهمورث و حسین کسبیان در نمایی از "آن سفر کرده"



«مدار بسته» به نیمه رسید

تاکنون نیمی از فیلم "مدار بسته" به کارگردانی "رحمان رضائی" توسط "علیرضا زرین‌دست" بطور رنگی فیلمبرداری شده است، در این فیلم که در میان فیلمهای پس از انقلاب، ازموضوع تازه‌ای برخورداراست، حبیب اسماعیلی، جعفر والی، نعمت گرجی، مهری ودادیان، منوچهر افسری، منیژه محامدی، فرهاد نیکپور، نصرالله برادران، فریبا شمس و محمود بهرامی ایفای نقش می‌کنند. "مدار بسته" را سازمان سینمایی تعاون تهیه می‌کند.

«سنگر خالی نیست»

فیلمبرداری فیلم تازهٔ "جمشید حیدری" با نام "سنگر خالی نیست" در شرکت تعاونی فیلمیران آغاز شد.

در این فیلم که بطریقه رنگی توسط "علی مزینانی" فیلمبرداری می‌شود، مهدی فخیم‌زاده، اکبر زنجانپور و جمشید لایق ایفای نقش می‌کنند. فیلمنامه را "سیروس الوند" نوشته است. این فیلم به ادعای سازندگانش، اولین فیلم نئورئالیستی بعد از انقلاب است. بهانهٔ فیلم جنگ است، و مسائل آدمها را در پشت جبهه مورد تحلیل قرار می‌دهد. فیلم به درگیری‌های دو برادر می‌پردازد که با اعزام یکی از آنها به جبهه، روابط آنها وارد مجرای تازه‌ای می‌شود.

شرکت تعاونی فیلمیران با به نیمه رسیدن "سنگر خالی نیست"، تهیهٔ فیلم تازه‌ای را بنام "بر خاک ابراهیم" به کارگردانی منوچهر مصیری آغاز خواهد کرد.



نمایی از "سنگر خالی نیست"

احمد شاه در «کمال‌الملک»

به جمع بازیگران فیلم "کمال‌الملک" ساخته "علی حاتمی" که اکنون آخرین مراحل فیلمبرداری را طی می‌کند، "اکبر عبدی" بازیگر مجموعه تلویزیونی "محله بروبیا" نیز افزوده شد. عبدی قرار است در این فیلم نقش "احمدشاه" آخرین شاه قاجار را بازی کند.

کمال‌الملک به شرح گوشه‌هائی از زندگی نقاش معروف ایرانی در اواخر حکومت قاجار و اوایل به‌قدرت رسیدن رضاخان می‌پردازد. در این فیلم رنگی که قسمت‌های اصلی آن در کاخ گلستان توسط مهرداد فخیمی فیلمبرداری شده است، جمشید مشایخی به نقش کمال‌الملک، عزت‌الله انتظامی به نقش ناصرالدین‌شاه، داود رشیدی به نقش رضاخان بازی کرده‌اند. در این فیلم چند بازیگر معروف سینما و تئاتر از جمله علی نصیریان، محمدعلی کشاورز و هوشنگ بهشتی نیز بازی دارند.

گریم بازیگران این فیلم توسط جلال معیریان انجام گرفته است.

گوناگون

اکران نوروز

با نزدیک شدن نوروز، تهیه‌کنندگانی که فیلمهایشان آمادهٔ نمایش و یا در حال آماده شدن است، تلاش می‌کنند تا بتوانند فیلمهایشان را در شروع سال نو روانه پردهٔ سینماهای تهران و شهرستانها کنند. سال گذشته فیلم "سفیر" ساختهٔ فریبرز صالح با استفاده از تعطیلات نوروزی و افزایش قیمت بلیت، فروش خوبی بدست آورد.

هم‌اکنون این فیلمها برای نمایش در نوروز نوبت گرفته‌اند: "داد شاه" ساختهٔ حبیب کاوش، "میرزاکوچک‌خان" ساختهٔ امیر قویدل (چنانچه تا دههٔ فجر آماده نشود)، "کمال‌الملک" ساختهٔ علی حاتمی، "نقطه ضعف" ساختهٔ محمدرضا اعلامی، "خانهٔ عنکبوت" ساختهٔ علیرضا داودنژاد و ...

موضوع‌های پرطرفدار

اخیرا تهیه فیلم دربارهٔ قاچاق مواد مخدر و اعتیاد در سینمای ایران افزایش یافته است.

به نظر می‌رسد که این موضوعها به دلیل داشتن قابلیت القای پیامهای اجتماعی و آموزشی، و همچنین جنبه‌های هیجان‌انگیز، توجه فیلمسازان را برانگیخته است.

"مرگ سفید" ساختهٔ حسین زندباف، "زخمه" ساختهٔ خسرو ملکان، "سیاه‌راه" ساخته کوپال مشکوه، "در اسارت" ساخته حسین کامران، "شبکه" ساخته پرویز نوری، "سناتور" ساختهٔ مهدی صباغزاده، و ... از این جمله‌اند.

پرکارها

فرامرز قریبیان، مهدی فخیم‌زاده و داود رشیدی در بین بازیگران مرد از همه پرکارترند و در بسیاری فیلمهای ایرانی نقش اول را بازی می‌کنند. این بدان‌علت است که بعد از انقلاب، گروهی از بازیگران نقشهای اول یا از ایران خارج شده‌اند یا اجازه بازی در فیلمها را ندارند. فیلمسازان ایرانی نیز ــ بجز موارد معدودی ــ نتوانسته‌اند چهره‌های تازه‌ای را برای ایفای نقش اول فیلمهایشان پیدا کنند یا تن به چنین ریسکی نمی‌دهند.

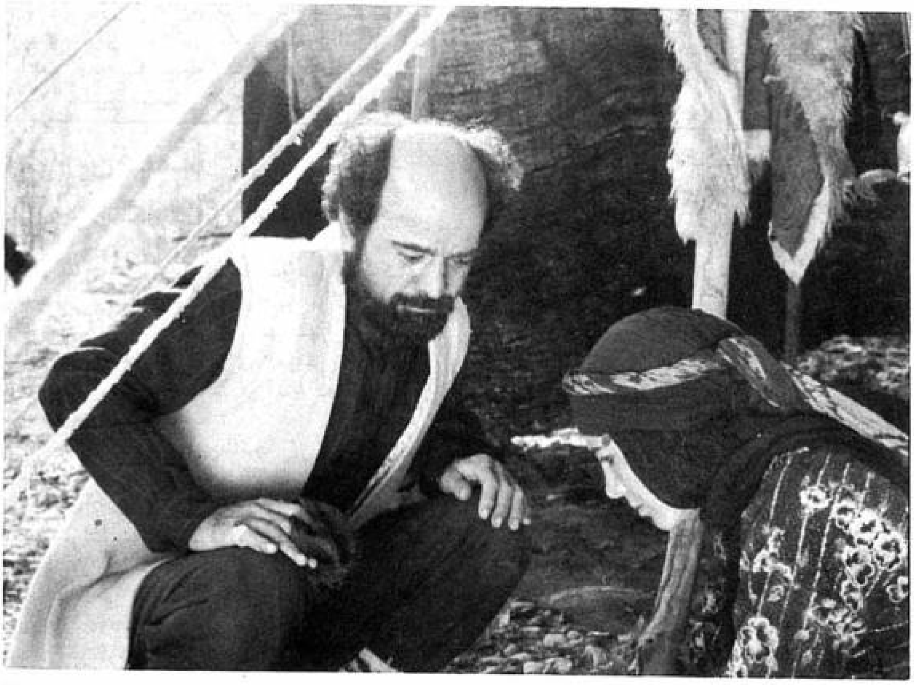
بهرحال با شتابی که اخیرا در سینمای ایران در زمینه فیلمسازی ایجاد شده امید می‌رود فیلمسازان برای یافته چهره‌های تازه و با استعداد، کوشش بیشتری از خود نشان‌دهند. بد نیست اشاره کنیم که در بین بازیگران زن، فخری خوروش از همه پرکارتر است چرا که او در حال حاضر چند فیلم تازه از جمله زخمه، ملخ‌زدگان، کوخ‌نشین‌ها و ... را آماده نمایش یا در دست تهیه دارد.

«کاک خان»

نام فیلم "خاک و خون" ساختهٔ کامران قدکچیان به "کاک‌خان" تغییر یافت. این فیلم را رضا میرلوحی مونتاژ می‌کند و بیشتر صحنه‌های آن در شیراز فیلمبرداری شده است.

سازندگان فیلم برای گرفتن صحنه‌ای که می‌بایست در یک خانه اشرافی فیلمبرداری می‌شد با مشکلی روبرو شده بودند، چون در شیراز، کسی از دارندگان این‌گونه خانه‌ها به گروه فیلمبرداری اجازه کار نمی‌داد. در تهران نیز بیشتر خانه‌های دارای مشخصات موردنظر، مصادره شده و در اختیار بنیاد مستضعفان است. سرانجام، یکی از این خانه‌ها از بنیاد اجاره شد و با ۵۰ هزار تومان کرایه، وسایل لوکس خانه تهیه شد و صحنه‌های مورد نظر را فیلمبرداری کردند.

"کاک‌خان" داستان سرمایه‌داری است که از حمایت رژیم سابق برخوردار بود و برای ساختن کازینوی خود می‌خواست زمینی را بزور از چنگ یکی از کشاورزان بیرون بیاورد.



ژیلا سهرابی و مهدی فخیم‌زاده در نمایی از "کاک‌خان"

آغاز فعالیت کانون فیلم دانشگاه تهران

کانون فیلم دانشگاه تهران، فعالیت‌خود را آغاز کرد. این کانون، ضمن معرفی فیلمهای نخستین دورهٔ خود، اعلام کرده است: "کانون فیلم دانشگاه تهران با نگرشی عمیق به‌مفهوم فیلم نه‌بعنوان تامین ساعات فراغت دانشجویان، بلکه به‌مثابه اشاعهٔ زمینه‌ای که نیرومندترین و بانفوذترین وسیله بیان و ابراز اعتقادات و احساسات بوده و در صورتیکه در مسیر اندیشه و شهودات متعالی والهی مورد استفاده قرار گیرد ارزشمندترین رسالتهای بشری را بهمراه دارد، آغاز می‌نمائیم." سپس اشاره شده است که "باتوجه به‌عدم امکان تهیه فیلمهای مطلوب و محدودیت تعداد آنها، کانون سعی درفراهم آوردن فیلمهایی داشته که حتی‌المقدور در جهت تحقق هدف مذکور بوده و لذا بدیهی است نمی‌توان محتوای آنها را مورد پذیرش و تائید کامل دانست."

فیلمها در روزهای سه‌شنبه و چهارشنبه (پنج بعدازظهر) و پنجشنبه (سه‌بعدازظهر) هرهفته نمایش داده خواهد شد اما درنخستین برنامه، شرایط عضویت درکانون اعلام نشده است.

فیلمهای کانون تا پایان سال جاری به ترتیب عبارتست از:

کاردینال، بانی‌لیک گمشده (اتوپرمینجر)، همشهری‌کین (اورسن‌ولز)، پل (برنهاردویکی)، شاه‌لیر (گریگوری کوزینتسف)، آلمان سال صفر (روبرتو روسلینی)، دومیها (جان فرانکن هایمر)، پرندگان آسمان بی‌انتها (بلالوگزی)، رم شهر بی‌دفاع (روسلینی)، چشم شیطان (جی‌لی تامپسون)، شورشیها (لویس گیلبرت)، شب‌رم (روسلینی).

دوفیلم پل و آلمان سال صفر به‌زبان‌اصلی نمایش داده می‌شود.

دو گروه سینمایی برای نمایش فیلمهای ایرانی

در سالهای پس‌از انقلاب، به دلیل تولید ناچیز فیلم داخلی، سینماهایی به‌عنوان گروه سینمایی‌نمایش دهندهٔ فیلمهای ایرانی وجود نداشت. اما با تلاشهایی که از سال گذشته آغاز شد و امسال به ثمر نشست، تقریبا از اوایل تابستان ۶۲ همواره یک فیلم جدید ایرانی روی پردهٔ سینماهای تهران بوده است. کمیسیون اکران وزارت ارشاد اسلامی با هدف حمایت از تولید داخلی، برای این که نمایش‌ـهمزمان فیلمهای ایرانی به فروش آنها لطمه نزند، فیلمهای آمادهٔ نمایشی را که پروانه نمایش گرفته‌اند، در نوبت اکران قرار داده است. اما از چندی پیش با افزایش تولید داخلی، فهرست نوبت اکران طولانی شده است و این موضوع باعث شده تا تهیه کنندگان انتظار بیشتری برای نمایش فیلمشان و استفاده از درآمد آن برای تولید بعدی بکشند.

چندی قبل، گروهی‌از تهیه کنندگان و کارگردانهای سینمای ایران، طی نامه‌ای از کمیسیون اکران درخواست کردند که گروههای نمایش دهندهٔ فیلم ایرانی، افزایش یابد. به‌این درخواست، با نمایش همزمان فیلمهای "عبور از میدان مین" و "اعدامی"، همچنین "اشباح" و "حصار" پاسخ مثبت داده شد و امید می‌رود که از این پس، فیلمهای ایرانی مدت کمتری در انتظار نمایش بمانند.

فیلمسازان ایرانی، با سیاستی که وزارت ارشاد اسلامی در حمایت از فیلمهای داخلی در پیش گرفته، امیدوارند که‌از میان سینماهای‌درجه یک، تعداد بیشتری به نمایش فیلمهای ایرانی اختصاص یابد. ■

آموزش فیلمسازی در آموزشگاههای بخش خصوصی

با علاقمندی که از طرف جوانها به‌فراگیری فیلمسازی وجود دارد، علاوه بر مراکز دولتی ووابسته به‌دولت، اخیرا" در تهران مراکزی توسط بخش خصوصی برای آموزش فیلمسازی دایر شده است که بعضی از آنها به‌هنرجویان خود دیپلم هم می‌دهند.

ایجاد این‌مراکز چنانچه از برنامه‌ریزی درست برخوردار باشد و از آگاهان برای تدریس درکلاسها استفاده شود، گام مثبتی درجهت پاسخگویی به‌نیاز دوستداران سینماست. البته چنانچه وزارت کار (ازنظر قوانین کار) و وزارت ارشاد اسلامی (از جنبه‌های فرهنگی) این‌مراکز رازیرنظر خود قراردهد و ضوابطی برای تشکیل آنها درنظر گرفته شود تا دستی برای سودجویی دراین راه به‌کار نیفتد.

بهزاد موسوی سرپرست کلاسهای آموزش فیلمسازی در "مجتمع آموزشی ایران" می‌گوید:

"برای ایجاد این مرکز و جلب موافقت مسئولان وزارت کار مبنی‌براینکه فیلمسازی‌نیز مثل بسیاری از رشته‌های هنری یک کار هنری است و می‌توان به کسانی که این دوره را طی می‌کنند مدرک فارغ‌التحصیلی داد، تلاش بسیاری کردیم و سرانجام، خوشبختانه موفق شدیم تایید این وزارتخانه را بگیریم."

تغییر نام فیلم‌ها

فیلم "زخمه" که اخیرا در سینماهای تهران به نمایش درآمد، پیش‌از نمایش، دو بار دچار تغییر نام شده بود. این فیلم، ابتدا "حسن سنتوری" نام داشت و در نخستین کپی، نام آن به "آبی، خاکستری" تغییر یافت و سرانجام با نام "زخمه" به نمایش درآمد.

بهر حال موارد تغییر نام در فیلمهای ایرانی اخیرا زیاد شده و چندفیلمی نیز که اکنون آماده نمایش یا در دست تهیه‌اند دستخوش تغییرنام شده و یا خواهند شد. از جمله "شیلات" ساختهٔ رضا میرلوحی که قرار است به "خوجه‌ممد" تغییر یابد، "بازجوئی" ساختهٔ محمدعلی سجادی که پیش‌از این نامهای "قتل" و "قتلگاه" داشت، "خاک و خون" ساختهٔ کامران قدکچیان به "کاک‌خان" تبدیل شده، "سیاه‌راه" ساختهٔ کوپال مشکوه که یک بار به "درد و دود" تغییر کرد، و فیلم دیگری که جمشید حیدری به نام "سنگر خالی نیست" می‌سازد و احتمالا نام آن تغییر خواهد کرد.

«برای اولین‌بار» درشهرستانها

تاکنون رسم براین بوده که فیلمها ــ اعم ازایرانی و خارجی ــ برای اولین‌بار در تهران به‌نمایش درمی‌آیند، اما باخبر شدیم چند تهیه‌کننده ایرانی که فیلمهایشان آماده‌نمایش شده است، قبل از نمایش در تهران، دربعضی ازشهرستانها به‌نمایش فیلم اقدام کرده‌اند و فیلمشان با استقبال خوبی هم روبرو شده است.

با این اقدام‌خوب، آن روال همیشگی که ناشی از تمرکز همه‌چیز در تهران بود، شکسته می‌شود و علاوه براینکه سینماهای شهرستانها رونق بیشتری می‌گیرند، علاقمندان فیلم‌های ایرانی نیز در شهرستانها راضی‌تر می‌شوند. به‌علاوه، شهرستانی‌ها بخاطر اینکه فیلم برای اولین‌بار ــ قبل از تهران ــ در شهرستان به‌نمایش گذاشته شده، استقبال بیشتری ازفیلم می‌کنند. از طرف دیگر نمایش فیلم درشهرستانها، نوعی تبلیغ برای نمایش در تهران نیز هست.

سمینار روشهای پیشرفتهٔ فیلمبرداری و عکاسی

شرکت فجر ایران (فوجیران سابق) که ورود و توزیع دستگاههای لابراتواری، فیلم‌های خام سینمایی و عکاسی را بعهده دارد، بمناسبت دههٔ فجر تدارک تشکیل یک سمینار آموزشی را جهت ارائه روش‌های پیشرفته فیلمبرداری وعکاسی فراهم آورده است.

به‌این منظور از استودیوهای فیلمسازی، مراکز شیمیائی و لابراتوارهای ظهور فیلم، فیلمبرداران سینمای ایران و امورسینمائی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان دعوت به‌عمل آمده است تا در این سمینار شرکت کنند.

هدف از تشکیل این سمینار بالابردن آگاهی دست‌اندرکاران از فیلم‌های خام و روش‌های استفاده از این مواد است تا فیلمسازان متحمل زیان‌های پیش‌بینی‌نشده، نشوند.

این سمینار طبق برنامه‌ریزی در تاریخ ۱۹ بهمن‌ماه با شرکت علاقمندان برگزار می‌شود و مجلهٔ فیلم، گزارشی از آن تهیه خواهد کرد.

روی جلد:

«خانهٔ عنکبوت»

"خانهٔ عنکبوت"، پنجمین فیلم "علیرضا داودنژاد" در جشنوارهٔ فجر به نمایش درمی‌آید. این فیلم، فضایی متفاوت با فیلمهای گذشتهٔ سازنده (شاهرگ، نازنین، قدغن، و جایزه) دارد، و بیش‌از آن‌که به حادثه و برخوردهای عینی توجه نشان دهد، تقابل افکار را تصویر می‌کند.

داستان فیلم، از گردهمایی چهار تن در یک‌ویلای ساحلی، در بهار سال ۱۳۵۹، شکل می‌گیرد. طرز تفکری که بر هریک از این چهار تن حاکم است، مجموعهٔ مناسبات و روابط جامعهٔ وابستهٔ قبل از انقلاب را در یک جمع کوچک ترسیم می‌کنند: یک سپهبد ارتش، یک آدم تاجرمسلک، یک هنرمند جوان، و مردی که از نظر فکری، آنها را تغذیه می‌کند و به ویژه، جوان را زیر تاثیر دارد. سرانجام، نیروی اهریمنی او ــ که پیامد گریزناپذیر نگرش او به جهان است ــ دیگران را نابود می‌کند، اما مرد جوان، خود را از نفوذ فکری او می‌رهاند.



فیلمنامهٔ خانهٔ عنکبوت را، داودنژاد و مسعود بهنود نوشته‌اند و اصغر رفیعی‌جم، آن را به طور رنگی فیلمبرداری کرده است. بازیگران‌فیلم عبارتند از: جمشید مشایخی، داود رشیدی، عزت‌الله انتظامی، مسعود بهنود، و محمدرضا داودنژاد.

فیلم کوتاه

«ارثیه شوم»

فیلم "ارثیه شوم" به کارگردانی حسین کامران برای ستاد مرکزی مبارزه با اعتیاد جلوی دوربین رفت. در این فیلم یکساعته رنگی که بطور ۱۶ میلیمتری توسط "علی باقری" فیلمبرداری می‌شود، ایرج سرباز، روح‌انگیز مهتدی، ناصر رودکی، حسن زائری، رحمان مرادی، مهدی میرزائی، عزیز واعدی، سیدمحمد اسماعیلی و رضا مهتدی نقش‌های اصلی را بعهده دارند. فیلم، کوششی برای ریشه‌یابی اعتیاد در جامعه است.

پیدایش خط

در سیمای جمهوری اسلامی، مرکز زنجان، فیلم پیدایش خط و عامل تزئینی در هنر اسلامی بطریقه ۱۶ میلیمتری رنگی که در دو قسمت تهیه شد، آخرین مراحل فنی را طی می‌کند.

این فیلم چگونگی پیدایش و سیر تکاملی خط و انواع آنرا با نمونه‌های موجود در موزه‌ها معرفی کرده و بشرح حال استادان و خوشنویسان و نقش آنان در ترویج خطوط اسلامی پرداخته است.

فیلم پیدایش خط را محمود نظرعلیان تهیه و کارگردانی کرده و فیلمبرداران آن جمال صراطی و بدخشانی هستند.

نخستین روزهای جهان

"نخستین روزهای جهان" نام فیلمی است که با استفاده از دکور و تروکاژهای سینمائی توسط علی ذوالفقاری در بجستان (خراسان) جلوی دوربین رفته است.

این فیلم بطور هشت میلیمتری تهیه می‌شود و مدت آن ۲۵ دقیقه است.

تقلب

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مشهد تهیه فیلمی ۸میلیمتری را با نام "تقلب" بکارگردانی "نوید دل‌آسایی" جلوی دوربین برد. این فیلم توسط شهاب‌تاج‌دینی فیلمبرداری می‌شود.

داستان فیلم در باره دانش‌آموزیست که معلمش به او اعتماد زیادی دارد. در جلسه امتحان دوستش او را تشویق به تقلب می‌کند اما او برای خدشه‌دار نشدن اعتماد معلم، چنین نمی‌کند و ورقه‌اش را سفید می‌دهد.



بیسوادان

بیسوادان

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: احمد اضمانی ○ فیلمبردار: فاضل عزیزمحمدی ○ تدوین: جلال ربیعی ○ بازیگران: سیدکاظم حسینی، محمدرضا احمدی، ایرج نظری، علی رنجبر، مهدی کشاورز، مهدی قدم‌یاری، مریم‌عابدین‌نژاد، برزو نگهداری ○ تهیه‌کننده: سازمان تبلیغات اسلامی، مهرانشهر ○ ضبط ویدئو، ۳۰ دقیقه.

فیلم، حکایتی‌ست از ستم خان بر روستائیان، بر اثر بیسوادی آنها. روستائیان با بهره‌گیری از این تجربه، پس از انقلاب و باآغاز فعالیت نهضت سوادآموزی، به کلاسهای این نهضت می‌روند. این فیلم قرار است در روستاها، کلاسهای نهضت‌سوادآموزی، و احتمالا تلویزیون نمایش داده شود.

«وحدت»

نویسنده فیلمنامه، کارگردان وفیلمبردار: محمد باقر سیل‌سپور ○ بازیگران: سعید فاطمی، خلیل حسنی، حمید داودی، احمد عباسی، علیرضا جاهدصدیق، مجید قدمی، عباس اسکندری ○ تهیه‌کننده: کتابخانه شهدای اسلام، شهرری ○ ۸میلیمتری، رنگی، ۱۰دقیقه.

چند نوجوان برای فتح یک قله به کوه‌پیمایی می‌روند. هر کس به فکر آن است که خود زودتر به قله برسد، و بدین‌سان بین آنها جدایی می‌افتد. هیچ یک نمی‌توانند به قله برسند و بی‌رمق، از رفتن باز می‌مانند. یکی از آنها، بقیه را یک جا جمع می‌کند، سپس آنها با اتحاد خود، موفق به فتح قله می‌شوند.



وحدت

«میثم تمار» درهمدان

بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان استان همدان ماجرای زندگی "میثم‌تمار" را به طریق ویدئو به‌تصویر کشیده است. مدت این فیلم ۴۰ دقیقه است و اکثر بازیگران آن از کارکنان بخش فرهنگی بنیاد هستند.

داستان "میثم‌تمار" قرار است درآینده نزدیکی توسط این بخش بصورت ۳۵ میلیمتری جلوی دوربین رود. این بخش چندین فیلم کوتاه و بلند ازجمله: ایمان، از تولد تا مرگ، نقش تربیت و شبکه زبان دراز را نیز تهیه کرده است.



میثم تمار

فیلمسازی حرفه‌ای در شهرستانها



در حالی که مدیران بیشتر سینماهای کشور، سینماداری را به علت کمبود فیلم و بالابودن هزینه‌ها یک حرفهٔ زیانبار می‌دانند، در بعضی از شهرستانها، بویژه مراکز استانها، فعالیتهای چشمگیری در زمینهٔ فیلمسازی حرفه‌ای آغاز شده است.

هرچند این فعالیت‌ها بیشتر از جانب ارگانهای دولتی و نهادها آغاز شده، ولی گسترش این فعالیتها در سایر نقاط کشور برای تحرک هرچه بیشتر سینما در شهرستانها موثر است. در پایان آذرماه، اولین جشنواره فیلم وحدت به ابتکار بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی در تبریز برگزار شد که با استقبال روبرو شد. در این جشنواره هرچند بیشتر فیلم‌های کوتاه، به نمایش درآمد، و با وجود سردی هوا، سینماهای تبریز انبوه تماشاگر را در خود جای داد.

در ارومیه نیز فعالیتهایی در زمینه فیلمسازی جریان دارد. بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان بنا به گفتهٔ "یوسف صمدزاده" ـ مدیر تولید فیلمهای "حصار" و "مترسک" ـ از درآمد سینماهای استان دست به تولید دو فیلم سینمائی زده که فیلم اول به نمایش درآمده و دومین فیلم مراحل فیلمبرداری را طی می‌کند.

در همدان، اداره ارشاد اسلامی این شهر دست به تهیه یک فیلم سینمائی جنگی بنام "یاد" زده و برنامه‌هایی برای شروع یک فیلم دیگر تدارک دیده است.

واحد فرهنگی و هنری استانداری ایلام نیز بر اساس حمله بعثی‌ها به ایلام، فیلم سینمایی "حماسه مهران" را تهیه کرده که آماده نمایش است.

در اصفهان نیز مقدمات تهیه یک فیلم سینمائی آماده می‌شود که سرمایه‌گذارش بخش خصوصی است. این فیلم توسط سازمان سینمائی نقش جهان جلوی دوربین خواهد رفت.

همزمان با این فعالیتها، اقداماتی نیز در استان هرمزگان برای تهیه فیلم از طرف استانداری این استان آغاز شده است. مهندس اکبر ترکان استاندار این استان طی گفتگویی تلفنی با خبرنگار مجله، ضمن اشاره به این موضوع گفت: "یکی ازهدف‌های این فیلم‌ها، شناساندن روحیه و زندگی مردم این استان است که تا کنون ناشناخته باقی مانده. ما تلاش می‌کنیم جوانهای علاقمند به سینمارا درمجتمعی گردآوریم و به آنها امکان دهیم استعدادهایشان را بروز دهند".

در ادامه این فعالیت‌ها گروهی از جوانان مرکز نهاوند بعد از تهیه فیلمی بنام شیطان سفید که فقط در یکی از سینماهای این شهر به‌نمایش درآمد، تهیه یک فیلم بلندسینمائی بانام "ایثارگران" را با سرمایه‌ای بالغ بر ۸ میلیون ریال جلوی دوربین بردند که این‌فیلم درحال‌حاضر مراحل صدابرداری را در تهران طی می‌کند.

ودیگر اینکه در مشهد، دادسرای انقلاب اسلامی این‌شهر تهیه فیلمی ۱۶ میلی‌متری را در ۸۰ دقیقه بنام گلوله‌های بی‌صدا به پایان رسانده است که آخرین مراحل فنی را طی می‌کند و برای نمایش، کپی ۳۵ میلیمتری ازآن تهیه خواهد شد.

نمایش فیلم، به‌زبانهای ترکی و کردی

■ سالها پیش، فقط یکبار، «مشهدی عباد» به زبان ترکی در تبریز به نمایش درآمد.



نمایش دوفیلم "حصار" و "دام" بزبان‌های ترکی و کردی، به مناسبت هفتهٔ وحدت، با استقبال خوبی در دو سینمای تهران روبرو شد.

علت این استقبال شاید غیرمنتظره بودن چنین اقدامی بود، چون علاوه بر آذربایجانیها و کردهای مقیم تهران که برای دیدن فیلم بزبان خود، به سینما می‌رفتند، تهرانی‌های فارسی زبان نیزبرایشان جالب بود فیلمی را به‌زبان‌های کردی و ترکی تماشا کنند.

پیش از این ـ سالهاقبل ـ یکبار فیلم "مشهدی‌عباد" در تبریز بزبان ترکی به نمایش در آمد و با استقبال فراوانی مواجه شد. اما رژیم گذشته بر اساس سیاستهای فرهنگی خود، هیچ‌گاه اجازهٔ تکرار چنین تجربه‌ای را نداد.

"مشهدی عباد" در سال ۱۳۳۲ توسط "صمدصباحی" بر اساس اپرای معروفی به همین نام اثر "عزیز حاجی‌بیکوف" ساخته شد.

این فیلم، طبق روال زمان خود، به روش ضبط صدای سر صحنه ساخته شد ولی چون بعضی از بازیگران فیلم، فارسی را با لهجه غلیظ ترکی صحبت می‌کردند، به ناچار برای نمایش درتهران، فیلم را در واقع دوبله به فارسی کردند. و برای نمایش به زبان ترکی، دوباره روی آن صدا گذاشتند.

نمایش فیلم "حصار" و "دام" آن خاطرهٔ نسبتا دور را در ذهن خیلی‌ها زنده کرد.

فیلم "حصار" ۹ماه پیش دراستودیوبدیع، به ترکی دوبله شد. این کار با همکاری سه تن از دوبلورهای حرفه‌ای از جمله داود وفرشید فرزان، و گروهی از دوبلورهای آماتور انجام شد.

"فریدون خوشابافرد"، مدیر دوبلاژ استودیو بدیع، در این زمینه می‌گوید:

ـ "دوبله این‌فیلم، به دلیل کار با دوبلورهای بی‌تجربه، بسیار مشکل بود. صدای حدود ۲۵ نفر را که داوطلب دوبلوری به زبان

اشتباه در برنامهٔ سینمایی روزنامه‌ها، وسرگردانی مردم

بیشتر مردم برای اطلاع از برنامه سینماها و ساعت شروع فیلمها، از روزنامه‌های عصر استفاده می‌کنند. جدول برنامه روزانه سینماها، هر روز در صفحه معینی از روزنامه‌ها چاپ می‌شود، اما متاسفانه این اطلاعات در موارد زیادی باعث سرگردانی سینماروها می‌شود.

عده‌ای پس از طی مسافت طولانی از یک نقطه شهر تا نقطه‌ای دیگر، هنگامی که جلوی سینمای مورد نظر می‌رسند، متوجه می‌شوند که یا ساعت شروع نمایش فیلم درست نیست، یا سینما فیلم دیگری را نشان می‌دهد.

فیلم دیگری نمایش می‌دهند

"کاوه فروغی"، کارمند آموزش و پرورش، که خانواده‌اش را برای تماشای فیلم جلوی سینما بهمن آورده بود با دلخوری می‌گفت:

"ــ این روزنامه را دست من تماشا کنید، هم آگهی چاپ کرده، هم در ستون برنامه‌های سینماها اعلام کرده است که فیلم "جزیره اسرارآمیز" را در این ساعت نشان می‌دهد. حالا که ما از آنطرف شهر، توی این ترافیک، خودمان را به سینما رسانده‌ایم، می‌بینیم فیلم دیگری را نشان می‌دهند که به درد دختربچه ۴ ساله و پسربچه ۷ ساله نمی‌خورد، از آن گذشته ساعت شروع فیلم هم با اعلام روزنامه فرق می‌کند."

آقای دیگری که به حرفهای ماگوش می‌کرد، سر درد و دلش باز شد و گفت:

"متاسفانه این اولین باری نیست که چنین اتفاقی می‌افتد. شما کافیست روزنامه را باز کنید و با سینماها تماس بگیرید، امکان‌ندارد دست کم چهار سینما طبق اعلام روزنامه فیلم نشان بدهند. یا فیلم‌ها فرق می‌کند، یا ساعت



شروع نمایش آنها.

شماره تلفن هم اشتباه است

حمید قربانی که در جلوی سینما قیام با او به گفتگو ایستادیم، از این که ساعت شروع فیلم با اعلام روزنامه یکی نیست، گلایه‌داشت. او می‌گفت:

"ایکاش روزنامه‌ها مثل اعلام برنامه‌های تلویزیون در آخر جدول سینماها می‌نوشتند: هرگونه تغییر در ساعت و نام فیلم بعهده صاحب سینماست، نه بعهده ما. این مسئله باعث می‌شد که تماشاگر قبل از رفتن به سینما لااقل تلفنی تماس بگیرد و با آگاهی بیشتری وقت و برنامه‌اش را تنظیم کند."

آقای دیگری می‌گفت:

"ــ به شرطی که لااقل شماره تلفن‌ها را درست چاپ کنند. من با سینما قیام تماس گرفتم، شماره تلفن هم اشتباه بود."

مشکل از ما نیست

برای اطلاع از علت این اشتباهها، با آقای "قهرمانی" یکی از مسئولان آگهی‌های سینمایی روزنامه کیهان تماس گرفتیم. وی‌گفت:

ــ "راستش را بخواهید، اشکال از ما نیست. مسئله این است که این جدول از یکروز قبل تنظیم می‌شود، ولی صاحب سینما بمحض اینکه متوجه می‌شود که فیلمش کار نکرده فیلم را عوض می‌کند یا بمیل خودشان سانس‌های شروع فیلم را تغییر می‌دهند.

مثلا در مورد فیلم "جزیره اسرارآمیز"، روز پنجشنبه آگهی داریم که سینما بهمن این فیلم را نشان می‌دهد. جدول سینماها را هم باین منظور تغییر دادیم ولی روز پنجشنبه معلوم شد که فیلم عوض نشده است. این مشکل را باید با کمیسیون اکران و سینماهای‌نمایش‌دهنده حل کنید."

سینماها و کمیسیون اکران باید برنامه‌شان را تنظیم کنند

"آقای محبی" مسئول آگهی‌های سینمائی روزنامه اطلاعات نیز سینماداران و کمیسیون اکران را مسئول این ناهماهنگی می‌داند و معتقد است کمبود تولید و واردات فیلم نیز در این زمینه دخالت دارد. محبی می‌گوید:

"ــ بخشی از مشکلات ما متوجه‌سینماداران، و بخشی دیگر متوجه کمیسیون اکران است، چون برنامه سینماها و ساعت شروع فیلم را این کمیسیون در اختیار ما می‌گذارد و ما هم در روزنامه چاپ می‌کنیم. ولی در جریان این مسائل گاه مشکلات پیش‌بینی نشده‌ای باعث می‌شود که سینما نتواند کپی فیلم را برای نمایش بگیرد. چون اکثر مواقع کپی فیلم حاضر نیست. در مورد ساعت نمایش نیز، در سینما وقتی فیلم را بوبین می‌کشند، متوجه می‌شوند که زمانش کمتر است، به همین جهت ساعت نمایش فیلم را تغییر می‌دهند".

وی معتقد است که حل این مشکل در شرایط فعلی امکان‌پذیر نیست، چون سینمادار حتی روز دوشنبه هم نمی‌داند که دو روز بعد چه فیلمی را نمایش خواهد داد، و تا زمانی که سینماها مثل سابق کپی "برنامه آینده" و "بزودی" خود را در اختیار نداشته باشند، نمی‌توان به حل این مشکل امیدوار بود.

ترکی بودند، آزمایش کردیم، تا اینکه از بین آنها ۵ نفر انتخاب شدند و باتفاق سه دوبلور حرفه‌ای، کار را شروع کردیم. البته در هنگام‌کار نیز مشکلاتی پیش می‌آمد و کار را کند می‌کرد، ولی بهرحال این تجربه به‌خوبی انجام پذیرفت و از آن راضی هستیم."

فیلم "دام" نیز در استودیو پاسارگاد به کردی ترجمه و دوبله شد. آقای "روبیک" مسئول دوبلاژ این فیلم می‌گوید:

ــ"دام البته اولین فیلمی نبود که‌ما بزبان کردی دوبله کردیم. قبل از آن فیلم ویدئویی "عمر مختار" را دوبله کردیم. بهرحال روی دوبله این فیلم زحمت زیادی کشیدیم‌واز حاصل کار هم راضی هستیم".

در بارهٔ مشکلات دوبله فیلم به زبان کردی، روبیک می‌گوید:

ــ"مشکل اصلی ما، سینک نبودن گفتار گوینده‌ها بود که‌کار را کمی کند می‌کرد. دوبلورهای فیلم که همه گوینده‌های رادیو سنندج بودند، کارشان خوب بود و همکاری آنها تا حد زیادی‌به بهتر شدن کار کمک کرد."

سید محسن طباطبائی مسئول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان که این فیلمها به همت‌این‌بخش به زبانهای کردی و ترکی دوبله شده، در این زمینه گفت:

ــ"یکی از هدفهای ما در این بخش، دوبله بعضی از فیلمهای داخلی و خارجی به زبانهای کردی و ترکی است، زیرا نمایش این فیلمها بخصوص در استانهای آذربایجان و کردستان با استقبال بسیار خوبی مواجه می‌شود و باعث حرکت هر چه بیشتر سینما می‌شود."

بیژن رهگذر مسئول سینماهای بنیاد مستضعفان در این زمینه گفت: "ــ دوبله و نمایش فیلم‌ها بزبان‌های کردی و ترکی در سینماهای تهران برای ما تجربه بسیارخوبی بهمراه داشت. اول اینکه باید سعی‌کنیم فیلم‌های جاندارتر و محکمتری را برای دوبله انتخاب کنیم چون در آنصورت فیلمها با استقبال بیشتری روبرو می‌شوند. در ثانی، سینمای نمایش دهنده نیز باید برای اکران فیلم مناسب باشد، چون درحالیکه فروش فیلم "حصار، در سینما" اروپا" بسیارخوب بود، فروش فیلم "دام" در سینما فلسطین رضایت‌بخش نبود.

آشفته بازار

ورود و توزیع فیلم

خارجی در ایران

گزارش از : احمد امیری

■ درچندساله بعد از انقلاب ، برای همه علاقمندان فیلم و سینما ، حتما " این‌سئوال بارها مطرح شده است ، که‌چرا سینماهای ایران بندرت فیلم‌های جدید نشان میدهند ، و چرا پرده بیشتر سینماها را فیلم‌های تکراری و قدیمی و یا تک و توکی فیلم‌های اروپای‌شرقی و یا آسیای شرقی اشغال کرده است ؟

چرا اکثر آثاری که برای چندمین‌بار بنمایش درمی‌آیند ، مجددا " دچارحذف و تغییرهایی می‌شوند و یا چرا فیلم‌هایی نظیر "عمرمختار" از تلویزیون نمایش داده می‌شوند ، ولی‌امکان نمایش همین فیلمها در سینماها وجود ندارد؟ دراین گزارش که حاصل گفتگوبا عده‌ای از دست‌اندرکاران فیلم و نمایش اعم ازدولتی و خصوصی است ، سعی شده است به‌این پرسشها وپرسش‌های احتمالی دیگر پاسخ داده شود و مشکلات موجود درکار نمایش فیلم مطرح‌شود .

■ توضیح کوتاهی درمورد سیر قانونی نمایش یک فیلم خارجی در ایران (ویا هرکشور غیر از کشور تهیه‌کننده فیلم) می‌تواند نقطه آغاز مناسبی براین پاسخ‌ها باشد :

هرفیلمی که به‌وسیله یک کمپانی و یا یک تهیه‌کننده خصوصی تهیه می‌شود ، حقوقی قانونی برای صاحب فیلم بهمراه می‌آورد که اختصارا " با کلمه "رویالتی" از آن‌یاد می‌شود .

در فرهنگ‌های لاروس، از کلمه "رویالتی" با معنی" سلطنتی – عضو خانواده سلطنتی– حق الامتیاز – حق التالیف از روی فروش" یاد شده است ، کلمه "کپی رایت" و یا اختصارا " "رایت" بامعنای اصلی "حق چاپ و تقلید" نیز دراینمورد بکار رفته است .

برای هر فیلم سه‌نوع "رویالتی" و یا "رایت" وجود دارد :

۱ – رایت فرهنگی ، که منحصرا " بخاطر نمایش فیلم در انجمن‌های فرهنگی و یا فیلم خانه‌ها خریداری می‌شود و خریدار این‌نوع "رایت" ، اجازه نمایش فیلم را درتلویزیون وسینما ندارد و معمولا " قیمت این‌نوع "رایت" زیاد نیست .

۲ – رایت‌آنتن ، منحصر به ایستگاه‌های تلویزیونی است و درمدت اعتباراین "رایت" ، ایستگاه مزبور اجازه نمایش‌فیلم را طبق دفعات ذکرشده در قرارداد ، دارد .

۳ – رایت تجاری ، که پخش‌کننده‌های محلی برای دراختیارگرفتن یک فیلم و نمایش آن در سینماها ، باید از کمپانی تهیه‌کننده ویاپخش کننده فیلم بخرند . مدت اعتبار رایت تجاری بستگی به قرارداد دارد و معمولا " بین پنج تا هفت‌سال است .

درپایان مدت اعتبار "رایت" این اولویت برای پخش‌کننده محفوظ است که بتواند بامبلغی کمتر، "رایت" قبلی را تجدید کند و درصورت عدم تمایل او به تمدید قرارداد ، کمپانی و یا صاحب فیلم‌مجاز است که فیلم را به‌پخش کننده دیگری واگذار کند .

بعد از پایان مدت اعتبار "رویالتی" ، چنانچه پخش‌کننده مایل به‌تمدید قرارداد نبود و کمپانی مشتری دیگری نیز برای فیلم نمی‌یافت ،درحضور نماینده کمپانی فیلم ، "تبری" می‌شد ، یعنی با تبرزدن به‌شکل‌علامت ضربدر روی حلقه‌های فیلم ، کپی فیلم غیر قابل استفاده می‌شد .

البته بگفته یکی از پخش‌کنندگان ،اینکار عملا " انجام نمی‌شد و فیلم‌ها بصورت انبار شده ، حفظ می‌شده است که هم‌اکنون خوراک سینماها را همین فیلم‌های موجود تامین‌می‌کنند .

در سال‌های قبل از انقلاب ، که فروش فیلم‌های معروف آمریکائی و اروپائی رقم‌های چشمگیری داشت ، قیمت رویالتی تجاری فیلم‌ها بسیار بالا رفته بود .

درواقع با نفوذ کمپانی‌های خارجی در ایران ، صاحبان فیلم‌ها نبض فروش آثارشان را در بازار ایران دقیقا " بدست داشتند ، و می‌توانستند دقیقا " پیش‌بینی کنند که یک فیلم بخصوص چه‌مقدار فروش در ایران خواهد داشت ، بدین‌جهت قیمت فیلم خود را براساس تخمینی که برای فروش فیلم می‌زدند ، بالا و پائین‌می‌بردند . البته درآخرین سال‌های قبل ازانقلاب ، کمپانی‌های بزرگی چون کلمبیا ، پارامونت و متروگلدوین مایر، خود راسا " اقدام به‌تاسیس دفترهای نمایندگی در ایران کرده بودند و کار پخش فیلم‌هایشان را بعهده داشتند و کارپخش کنندگان ایران عملا " به خرید و پخش فیلم‌های اروپایی که دراختیار موسسه‌های کوچکتر بود ، منحصر شده بود ، و گاهی هم "رایت" فیلم‌های اکران دوم‌کمپانی‌های بزرگ آمریکائی را دراختیار می‌گرفتند .

پس از انقلاب ، نمایندگان کمپانی‌های بزرگ از ایران خارج شدند ، ولی دفاتر نمایندگی‌ها با کارمندان ایرانی خود تامدتی پس‌از انقلاب مشغول به‌کار بودند .

سال ۵۸، بعلت نبود مقررات تدوین شده درمورد واردات فیلم و صدور پروانه نمایش شاهد هرج و مرج بی‌سابقه‌ای از نظر تعداد و تنوع فیلم‌های نمایش داده شده‌بود ، که تاکنون درتاریخ نمایش فیلم در ایران دیده نشده است . دراین سال در کنار فیلم‌هایی نظیر "شعله" با فروش استثنائی خود ، آثار "کوروساوا" و "کوستا گاوراس" نیز بنمایش درمی‌آمدند .

تاقبل از اشغال لانه‌جاسوسی با آنکه ارتباط های فرهنگی و اقتصادی ایران وآمریکا تقریبا " قطع شده بود ، اما واردکنندگان فیلم‌های آمریکائی را از بازارهای جهانی ودلال‌های بین‌المللی تهیه می‌کردند .

درسال ۵۸ حدود ۱۲۰ فیلم ایرانی پروانه نمایش گرفت ، که فقط کمتر از یک‌چهارم آن روی‌پرده رفت و همین تعداد فیلم نیز در بازبینی مجدد ، پروانه نمایش خود را از دست دادند . بسیاری از فیلم‌ها نیز بدون پروانه نمایش، روی پرده آمدند . تاآنکه در اسفند ۵۸ وزارت فرهنگ و آموزش عالی ، به واردکنندگان و سینماداران اخطار داد که در صورت نمایش فیلم بدون پروانه، سینمای نمایش‌دهنده فیلم تعطیل خواهد شد .



با اشغال لانه جاسوسی آمریکا ، وارد کنندگان فیلم ، متوجه سینمای ژاپن ، اروپای شرقی و آسیای شرقی شدند ، و آغاز جنگ ، ورود فیلم از همین کشورها را نیز دچار وقفه ساخت .

بامحدودیت ارز برای ورود فیلم ، نگاه و توجه واردکنندگان، به دفتر فرهنگی‌سفارت شوروی (که براساس یک قرارداد همکاری‌های فرهنگی واقتصادی مجاز به فروش فیلم بود و با استفاده از خلاء موجود فعالیت خود راگسترش داده بود) معطوف شد ، به‌ویژه که با قیمت ارزان فیلمهای این دفتر، و نبود مقررات رویالتی درمورد این فیلمها ، خوان‌گسترده‌ای برای خریداران بود .

دولت برای مقابله با سیل فیلم‌های ساخت شوروی که پرده سینماها را اشباع کرده بود چون ، بعلت اعتبار قانونی قرارداد نمی‌توانست مانع کار این دفتر و فروش فیلم شود ، راه‌چاره‌را درندادن پروانه‌نمایش به این فیلم‌ها جست ، بهمین‌دلیل بعد از مدتی کار این دفتر نیز از رونق افتاد .

دراین سال‌ها ، بعلت کنترل شدیدتری که برروی کیفیت فیلم‌های سینمائی اعمال می‌شد ، در نتیجه تعداد زیادی از فیلم‌های وارداتی ، اجازه نمایش نمی‌گرفتند و حتی تعداد زیادی از فیلم‌هایی که درسال‌های‌قبل



از انقلاب پروانه نمایش گرفته بودند نیز نتوانستند، پروانه نمایش خود را تجدید کنند و از رده نمایش خارج شدند. بعد از انقلاب، هردوسال یکبار فیلم‌ها از طرف اداره نظارت و نمایش بازبینی می‌شود وبعد از موافقت، نمایش مجدد فیلم‌و کنترل اسناد مربوط به "رویالتی" فیلم، پروانه جدیدی برای فیلم‌های سینمائی صادر می‌شود.

درسال ۱۳۵۸ طرحی ارائه شد، که‌چون تهیه فیلم ایرانی سودی به‌همراه نداشت، برای جبران ضررهای احتمالی تهیه‌کنندگان فیلم فارسی برحسب ارزش‌های فیلم‌هایشان، کوپن‌هایی درنظر گرفته شد، که باتوجه به تعداد این کوپن‌ها، تهیه‌کننده مزبور می‌توانست با استفاده از ارز دولتی، فیلم سینمائی وارد کند. اما این طرح، عملا" مدتی پس از آغاز جنگ به‌اجرا گذاشته شد.

البته دردست داشتن کوپن‌ها خودبخود مساله‌ای را حل نمی‌کرد زیرا پس از آن می‌بایست موافقت وزارت بازرگانی و بانک مرکزی جهت گرفتن پنج‌هزار دلار ارز برای هرکوپن جلب شود، همچنین عدم دسترسی به فیلم‌های موردنظر برای مشاهده و انتخاب، کار ورود فیلم با کوپن را دچار رکود و وقفه می‌ساخت. بااین همه تا اوایل ۱۳۶۲ تعدادی فیلم نیز بدین شیوه وارد مملکت شد. و طبیعی بود که با کمی ارز اختصاص داده شد، و قیمت بالای فیلم‌های روز، فیلم‌های دست‌دوم اروپائی وارد کشور می‌شد. شیوه مبادله پایاپای فیلم نیز روشی بود که علیرغم تشویق مسئولین، واعلام آمادگی برای کمک به‌تهیه‌کنندگان بـرای فروش متقابل فیلم‌هایشان، بازدهی نداشت.

مشکلات ورود نمایش فیلم‌های سینمائی از دیدگاه پخش‌کنندگان، ابعاد دیگری دارد، که‌توجه به‌این جنبه‌ها نیز شایدبتواند، نقاط مبهم را روشن کند.

بگفته یکی از پخش‌کنندگان، کلمه "وارد کننده" دیگر معنی و مفهوم واقعی خود را از دست داده و بهتر است، باکلمه "دارندگان فیلم" از این صفت نام برده شود.

درواقع با موانعی که برای تهیه وورود فیلم خارجی پدید آمده، فعالیت پخش کنندگان، به بیرون کشیدن فیلم‌های انباری و حک واصلاح آنها و احیانا" خرید تعداد محدودی فیلم از کشورهایی مثل الجزایر و یوگسلاوی محدود شده است.

البته دراین زمینه نیز پخش‌کنندگان با مشکلات جدیدی مواجه شدند، مشکلاتی ازاین قبیل که‌وارد کننده‌ای فیلمی را از کشوری برای نمایش در سینماهای کشور خریداری می‌کند، ولی ناگهان بانمایش فیلم از تلویزیون (که عملا" ارزش سینمائی فیلم را ساقط می‌کند) روبرو می‌شود و با مراجعه به تلویزیون واعلام خسارت، مواجه با این مساله می‌شود که تلویزیون نیز فیلم را از طریق قانونی، از کشور مربوطه خریده است.

درسالهای پس از انقلاب، با تغییرمداوم ضوابط و جایگزین‌شدن معیارهای تازه، صدور پروانه نمایش برای فیلمها نیز، مدام دچار تغییر بوده است بسیاری از فیلمهای پروانه گرفته و به‌نمایش درآمده، دربازبینی‌های‌بعدی یا با حذف و تغییرهایی پروانه‌شان تمدید شده و یا به‌کلی اجازه نمایش نگرفته‌اند و جالب اینجاست که بعضی از فیلمهای بدون پروانه، مدتی بعد درمقابل مبلغ اندکی، توسط صاحب فیلم به تلویزیون عرضه شده و از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شده است.

از دیگر مواردی که بگفته صاحبان فیلم‌ها، هزینه‌ها را بالامی‌برد، مخارج تهیه کپی از فیلم است. قبل از انقلاب با پرداخت مبلغ هزار دلار به‌طور متوسط برای هرکپی، کمپانی تهیه کننده فیلم به تعداد مورد درخواست کپی از فیلم دراختیار پخش‌کننده می‌گذاشت، درصورتیکه اکنون برای تهیه یک‌کپی از فیلم، باید از روی نسخه مثبت فیلم که دردست صاحب فیلم است، یک نگاتیو مجـــدد (انترنگاتیو) تهیه شود و سپس از روی آن به تعداد موردنیاز کپی‌های مثبت تهیه شود، که باتوجه به‌گرانی فیلم خام، برای تهیه هرکپی مثبت حدود یکصدوپنجاه هزار تومان به‌قیمت فیلم افزوده می‌شود.

علاوه براین، دارنده فیلم مجبور است برای هربار بازبینی، مبلغ پنجهزارتومان به اداره نظارت و نمایش وزارت ارشاد اسلامی بپردازد که باتوجه بااینکه، امکان ردشدن فیلم دربازبینی همواره وجود دارد، پرداخت این مبلغ هرششماه یکبار (ایـن مدتـی است که دارنده فیلم بعد از ردشدن فیلمش دربازبینی اول می‌تواند، فیلم را باحک و اصلاح جدید برای بازبینی مجدد ارائه دهد) برسنگینی مخارج نمایش یک فیلم می‌افزاید.

ظاهرا" دارندگان فیلم حاضرند که در مورد فیلم‌هایی که اعتبار "رویالتی" آن‌هـا به پایان رسیده، مبالغی به‌دولت پرداخت کنند و اجازه برای نمایش فیلمشان بگیرند تا بدینوسیله مقداری از سرمایه راکد مانده خود را بکار اندازند اما این‌کار علاوه بر احتمال شکایت کمپانی سازنده، به‌عقیده مسئولان باعث اغتشاش بیشتر درامر عرضه ونمایش فیلم خواهد شد. مساله دیگری در مورد "رویالتی" نیز مطرح است و آن ازبین رفتن حق رویالتی صاحب فیلم بعد از بیست سال می‌باشد، که البته مبنای قانونی‌ای برای این‌امر وجود ندارد.

یکی از صاحبان فیلم معتقد بود که از میان هزار و اندی فیلم فارسی تهیه شده در ایران، حدود دویست فیلم با حذف صحنه‌هایی قابل نمایش است که می‌تواند خوراک مناسبی برای سینماها باشد.

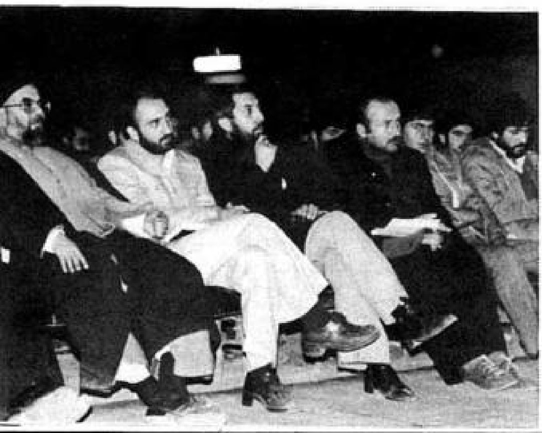
نمایش فیلم در تلویزیون علاوه براینکه می‌تواند، مقداری از ضررهای صاحبان فیلم‌ها را جبران نماید، مشکلات دیگری نیز پدید آورده است.

ظاهرا" تاسال ۱۳۶۰ نمایش فیلم در تلویزیون ضوابط مشخصی نداشته و بعلت‌نیاز تلویزیون به‌فیلم سینمائی (نمایش دوفیلم درهفته) با مراجعه صاحبان فیلم، بدون آنکه از آنها "رویالتی" معتبر مطالبه شود، فیلم بازبینی و درمقابل مبلغی، اجازه یکبار نمایش از آورنده فیلم کسب می‌شده است.

این روش بعدا" با این مشکل روبرو شد، که بعد از نمایش یک فیلم، اشخاص دیگری مراجعه می‌کردند و مدعی می‌شدند که صاحب واقعی فیلم هستند و چه بسا کـه "رویالتی" معتبرنیز دراختیار داشتند. به‌همین جهت از سال ۱۳۶۰ روی "رویالتی" معتبر برای فیلم‌ها، تاکید و مطالعه بیشتری شد، ولی مشکل اینکه فیلمی از طریق دومجرای متفاوت (مثلا" سفارت‌خانه کشور تهیه‌کننده فیلم و یا کمپانی سازنده آن) بدست تلویزیون و پخش کننده خصوصی داخلی، هردو برسد، هنوز وجود دارد، و برای این‌مساله تاکنون راه‌حل مناسبی پیدا نشده است.

نمایش آثاری مثل "کاپریکورن یک" و یا "عمرمختار" که با استفاده از کپی ویدیوئی، از تلویزیون پخش شده است، نیز از نظر رویالتی برای تلویزیون تولید مسائلی در رابطه باکمپانی‌های تهیه‌کننده کرده که از طریق مجراهای قانونی حل شده است.

درحال حاضر خرید و نمایش فیلم‌های خارجی از تلویزیون شکلـی منظم و قانونی دارد، و هیات‌های مختلف به‌کشورهای‌خارجی اعزام می‌شوند و با مشاهده فیلم‌های مختلف، رویالتی آنتن فیلم را که دارای اعتبار دو یا سه‌ساله است، برای یکبار نمایش درهر سال می‌خرند و ظاهرا" درزمینه "رویالتی"، مشکلی برای تلویزیون وجود ندارد. ■



گزارش جشنوارهٔ فیلم وحدت ـ۲

میدانی برای عرضه استعدادهای ناشناخته

■ گزارش از: سعید جلوه‌گری ■ عکسها از: مسعود یاردانی

درشمارهٔ گذشته، نخستین بخش از گزارش خبرنگار ماهنامه فیلم در تبریز، ازجشنوارهٔ فیلم وحدت (تبریز ـ ۲۶آذر تا اول دی‌ماه ۶۲) را خواندید. در دومین بخش، معرفی فیلمهای روزهای سوم تا پنجم جشنواره، وگزارش سمینار برپا شده در پایان این جشنواره را می‌خوانید.

روز سوم

فیلمهای سومین روز جشنوارهٔ وحدت، بدین‌قرار بود: "ایثارگران" ساختهٔ مبشری (۱۶ میلیمتری، ۶۰ دقیقه، مسابقه) از ستاد مرکزی سپاه منطقهٔ زرین‌شهر، سال تهیه ۱۳۶۲.

"زندگی جنگ است" ساختهٔ شهاب تواضعی (۸ میلیمتری، ۱۷ دقیقه، مسابقه) از انجمن سینمای باختران، سال تهیه ۱۳۶۲.

"پرواز" ساختهٔ خوشخوام (۱۶ میلیمتری، ۷ دقیقه، جنبی) از ستاد برگزاری مراسم دههٔ فجر، سال تهیه ۱۳۶۰.

"آنروز که رحیم آمد" ساخته نورالدین خلخالی (۸ میلیمتری، ۷ دقیقه، مسابقه) از انجمن سینمای جوانان تبریز، سال تهیه ۱۳۶۱.

"صدای بلند باروت" ساختهٔ ولی محمدی (۸ میلیمتری، ۲۵دقیقه، جنبی) از واحد تولید ارشاداسلامی اهواز، سال تهیه ۱۳۶۲.

"خلیفگان خاک" ساختهٔ فیروز سمیعی (۱۶ میلیمتری، ۸۵ دقیقه، مسابقه) از اداره ارشاد اسلامی مراغه، سال تهیه ۱۳۶۰.

"ایمان" ساختهٔ رضا منشی‌زاده (۸ میلیمتری، ۷ دقیقه، جنبی) از صدا و سیمای جمهوری اسلامی مرکز شیراز، سال تهیه ۱۳۶۰.

"سنگر وحدت" ساختهٔ خوشخوام (۱۶ میلیمتری، ۱۳دقیقه، جنبی) از ستاد برگزاری مراسم دهه فجر، سال تهیه ۱۳۶۱.

"طلوع" ساختهٔ حسین شیخ‌الاسلامی (۸ میلیمتری، ۱۰ دقیقه، مسابقه) از انجمن سینمای جوانان تبریز، سال تهیه ۱۳۶۲.

"مرگ بر آمریکا" ساختهٔ رضا شبیری (۱۶ میلیمتری، ۱۰ دقیقه، جنبی) از مرکز سینمائی وزارت‌ارشاد اسلامی، سال تهیه ۱۳۶۰.

در سومین روز نیز فیلم بلند سینمائی "حصار" ساختهٔ حسن محمدزاده از بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه در سینما وحدت به نمایش گذاشته شد.

مهمترین نکته‌ای که در سه روز نخست جشنواره به چشم می‌خورد، تغییر مداوم ساعات نمایش فیلمها و زمان برگزاری جلسات نقد و بررسی فیلمها بود. آقای پوراظهری، یکی از اعضای شورای برگزاری جشنواره، تراکم فیلمهای رسیده و فرصت اندک برای نمایش آنها را، دلیل این آشفتگی اعلام کرد.

روز چهارم

نوبت اول، فیلمهای: "کاک

بقیه در صفحه ۴۱

سمینار پایان جشنوارهٔ وحدت

روز جمعه دوم دی‌ماه، بعداز پایان‌جشنواره فیلم وحدت، در محل بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان تبریز ـ واحد تولید فیلم ـ باحضور سیدمحسن طباطبائی سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، جلایر مسئول امور سینمائی، سیدحسین حقگو سخنگوی شورای برگزاری، اعضای‌هیئت داوران و فیلمسازان وعلاقمندان، سمیناری به انگیزه بحث و بررسی مسائل و مشکلات فیلم‌سازان شهرستانی و شنیدن درددل‌های آنها بر پا شد.

درآغاز، طباطبائی طی سخنانی ضمن اشاره به‌وضعیت هنری مملکت گفت: "کارهائی در رابطه با فیلم و سینما شده است که متاسفانه‌زیر بنائی نیست و باید به‌سوی برنامه‌ریزی‌زیربنایی، هماهنگی و ثبات‌مسئولیتها و برنامه‌ها پیش برویم. آشفتگی در زمینهٔ هنر هنوز وجود دارد و باید به‌جایی برسیم که هنرمندان، احساس مصونیت هنری کنند."

طباطبائی درمورد فیلمسازان آماتور گفت: "هرقدر آزاد کار کنید، موفق‌تر خواهید. بود روی پای خودتان بایستید. باعتقاد من در سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی هنری، هماهنگ عمل کنیم تا در اجرا پیش برویم. هم‌اکنون بخش فرهنگی بنیاد، قطب بزرگی درسینمای کشور است، ما حدود ۱۲۰ سینما در سراسر کشور، و ۱۰ سینما در این استان داریم که بطور فعال کار می‌کنند. در کنار این‌ها، امکانات دیگری هم داریم، مانند لباس‌های مختلف، وسایل گریم، کاخ‌ها، کارخانه‌ها، کشتزارها و شرکت‌ها که ما این امکانات را سعی کردیم دراختیار بخش خصوصی و شما آماتورها بگذاریم. بیائید کار کنید. بخش فرهنگی بنیاد محل استخدام شما نیست، ولی ما امکاناتمان را به شمامی‌دهیم تا کار کنید."

بعد از سخنان طباطبائی؛ فیلمسازان شهرستانی شرکت‌کنندگان در جشنواره به بیان مسائل و مشکلات‌خود پرداختند.

"رضا صلاحی" از بنیاد مستضعفان میانه در مورد محرومیت‌ها ونداشتن حتی‌یک سینما در شهرستان میانه جهت نمایش فیلم، همچنین عدم‌همکاری برخی از نهادها وارگان‌ـهای ذیربط صحبت کرد.

سپس "ناصرگلی" از جهاد سازندگی کرج به‌ذکر کمبودها و مشکلات پرداخت. او معتقد بود که باید از مرگ‌حرکتهای هنری‌شهرستانها جلوگیری کرد. نباید گذاشت نیروهای جوان، متعهد و هنرمند در شهرها از بین بروند، باید به‌آنها امکان کار داد.

وی درادامه سخنانش گفت: "شما را بخدا به‌آماتورها و مسائلشان بیشتر توجه‌کنید."

"حمید تواضعی" از باختران پیشنهاد کرد یک بنیاد هنری با تلفیق تمامی نهادها و ارگانهای ذیربط‌تشکیل شود.

آنگاه "نادر ناظمی" از مراغه در مورد مسائل و مشکلات موجود درنحوه برگزاری جشنواره و اهدای جوایز، نبودن جلسات نقد و بررسی در جشنواره، به نمایش در نیامدن فیلمهای مستند و ابهام در ضابطه دادن تقدیرنامه‌ها و موادخام به بعضی از فیلمها انتقاد کرد.

"حسن جلایر" مسئول امور سینمائی بنیاد درجواب گفت: "دردهای مشترک بسیاری داریم که باید برایشان چاره‌اندیشی کنیم، در شهرستانها باید باتوجه به‌موقعیت‌ـهای زمانی و مکانی ضابطه‌های درست، و حساب شده‌ای تعیین شود. از پراکنده‌کاری بپرهیزید. بگذارید نیازها بطور اصولی بررسی شود. زبان هنر را دقیقا" یاد بگیرید. از نظر نیروی انسانی و غیره، امکانات خودتان را بررسی کنید. هیئت‌هایی در استان‌های خودتان تشکیل بدهید و نیازهایتان را مشخص کنید. بعد سراغ ارگانها و نهادها بروید و کمک بگیرید."

جلایر در ادامه سخنانش افزود:

"شما اگر در کنار روحانیت باشید و واحد‌ـهای مشترک هنری در استانها تشکیل بدهید، دیگر نیازی به تهران هم نخواهید داشت. هرسال سمیناری باشرکت همین واحدها تشکیل می‌دهیم، خواهید دید که چه کمکهایی به‌شماها خواهد شد."

"ولی محمدی" یکی از دست‌اندرکاران با سابقه سینمای ۸ میلیمتری خوزستان‌درمورد مشکلات وسائل این استان سخن گفت. او از نابسامانی وضع هنر در خوزستان گلایه کردو عدم همکاری دست‌اندرکاران را عامل اصلی این نابسامانیها خواند و سخنان او تاثیر فراوانی در حاضران گذاشت.

دراین رابطه قرار شد سمیناری در استان خوزستان تشکیل شود و درباره مشکلات ومسائل چاره‌اندیشی شود. درپایان، "سید حسین حقگو" درباره نحوه داوری هیئت داوران، توضیحاتی داد وسمینارپس ازچهارساعت بحث وگفتگو به‌پایان رسید. ■

درتلویزیون

«یک جفت پوتین» آمادهٔ نمایش

فیلم یک جفت‌پوتین که فیلمبرداری آن‌سال گذشته در مرکز باختران آغاز شده بود، آماده پخش شد. در این فیلم که فیلمنامه آن توسط ابراهیم پویا نوشته شده، فرهاد کاویار، علی هژبری، مریم مرادی، شاهپور نوری و هوشنگ صالحی‌تبار نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند. برای این فیلم "ناصر ایرانپور" موسیقی متن ساخته است.

یک‌جفت‌پوتین را "قدرت‌کاویار" تهیه و کارگردانی کرده است. فیلم، داستان نوجوان ۱۳ ساله‌ایست که با مادرش تنها زندگی‌می‌کند وپدرش اسیر عراقی‌هاست. او آرزو دارد هدیه‌ای برای جبهه بفرستد، اما پـول تو جیبی‌اش حتی کمتر از قیمت یک جفت‌پوتین است. پسرک خروسی هم دارد که سخت به‌آن دلبسته است. سرانجام، یکروز خروس را به بازار می‌برد و می‌فروشد تاباپول آن برای رزمندگان جبهه، یک‌جفت پوتین بخرد.



یک جفت پوتین

«آب را گل نکنیم»

نویسنده فیلمنامه و تهیه کننده: نصرت‌اللـــه سیافی ه کارگردان: مصطفی‌خرقه‌پوش ه فیلمبردار: علی‌اشرف جابری ه صدابردار: حمید پارسا حسینی ه بازیگران: رضا بحرایی، مینوکیانی، مظفر قلندر لکی، حمید شیرازی، سودابه سقابی.

این فیلم که در واحد نمایش سیمای جمهوری اسلامی مرکز باختران تهیه شده و اکنون مراحل فنی را طی می‌کند، قصه زندگی دوخانواده کشاورز روستائی است. شیطان درونی درقالب سواری ناشناس، از نقاط ضعف شخصیت اصلی داستان بهره می‌برد و دوخانواده برسرآب و زمین باهم اختلاف پیدا می‌کنند تا جایی که این درگیری منجر به‌کشته شدن دونفر از آنها می‌شود.

«اسیران آزاده»

کارگردان: قدرت کاویاره تهیه‌کننده: هوشنگ صالحی تباره بازیگران: رضا بحرایی، ابراهیم جواهری، شاهپور نوری، جواد رجب‌زاده و عبدالحمید حجت.

فیلم، دربارهٔ شش زندانی است که اسیر بعثی‌ها شده‌اند، اما آنها دراسارت هم دست ازمبارزه برنمی‌دارند. در زندان شورش می‌کنند، دشمن یکی از افسران ایرانی را برای تیرباران به‌میدان تیر می‌بردو...

فروش دو فیلم ایرانی به تلویزیون سوئد

چندی پیش دو فیلم "سلندر" و "فاخته" ساخته واروژ کریم‌مسیحی، تولید سیمای‌جمهوری اسلامی برای نمایش به‌تلویزیون سوئد فروخته شد و اکنون روابط بین‌المللی این‌سازمان مشغول مذاکره با سازمانهای مختلف رادیوتلویزیونی جهان است تا نسبت به فروش برنامه‌های دیگری اقدام کند.

"سلندر" محصول سال ۱۳۶۰ براساس فیلمنامه‌ای از بهرام بیضائی ساخته شده و تهیه‌کننده آن "پرتوی" است. این فیلم رنگی ۳۵ میلیمتری و مدت آن ۳۳ دقیقه است. فیلم ۳۵ میلیمتری و سیاه‌وسفید "فاخته" را کریم مسیحی در سال ۵۴ ساخته و ۳۷ دقیقه است.

«منظرهایی از لرستان»

"ناصر غلامرضائی" مجموعه‌ای تلویزیونی در ۵ قسمت برای تلویزیون می‌سازد که "منظره هایی از لرستان" نام دارد. این مجموعه که بطور رنگی فیلمبرداری می‌شود دارای زمینه‌ای مستند و داستانی است و پخش آن بزودی از شبکه اول تلویزیون آغاز خواهد شد.

پخش «سربداران» آغاز شد

سرانجام پس از سه سال تلاش، پخش‌مجموعه تلویزیونی "سربداران" که یکی از پرخرج‌ترین مجموعه‌های تلویزیونی ایرانی است، از شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی ایران آغاز شد.

"سربداران" را "کیهان رهگذار" براساس یک تحقیق پردامنه نوشته و "مهندس محمدعلی نجفی" با حضور بیش از ۱۶۰ بازیگر سینما و تئاتر و ۱۶۵۰۰ نفر سیاهی‌لشگر کارگردانی کرده است. وی در این مجموعه برای بازسازی صحنه‌های پرجمعیت و ساختن فضای زمان رخدادها، از تعداد زیادی تکنیسین کمک گرفته است.

از جمله هنرمندانی که نقشهای اصلی این مجموعه تلویزیونی را ایفا کرده‌اند می‌توان از علی نصیـریان، محمدعلی کشاورز، عطاءاللـه زاهد، امین تارخ، سوسن تسلیمی، اسماعیل محرابی، فیروز بهجت‌محمدی، جمشید لایق، کریم رضائی و عنایت بخشی نام برد.

سربداران را "محمد زرفام" فیلمبرداری کرده است و طبق برنامه‌ریزی در ۱۸ قسمت — روزهای دوشنبه — از تلویزیون پخش خواهد شد. لازم به تذکر است که قسمت‌هایی از این سریال در حال حاضر از نظر فنی حاضر نیست و گروهی از کارکنان فنی و تکنیسین‌های تلویزیون مشغول آماده کردن آن هستند.



سربداران

سینمای

الیورتویست

Oliver Twist

کارگردان: کلیودانر ه نویسنده فیلمنامه: جیمزگلدمن، براساس رمان چارلز دیکنز ه مدیر فیلمبرداری: نرمن لنگلی ه تدوین: پیترتانر ه موسیقی متن: نیک بیکات ه بازیگران: جرج سی‌اسکات، تیم‌کوری، مایکل هوردرن ه محصول ۱۹۸۲ انگلستان، ۱۰۲ دقیقه.

پس‌از الیورتویست دیویدلین (۱۹۴۸) که به تعبیری یکی از بهترین نسخه‌های سینمائی الیورتویست چارلز دیکنز است، کارول رید در سال ۱۹۶۸ نسخه موزیکالی از این‌اثر تهیه‌کرد. این بازسازی تازه، برای تلویزیون ساخته شده ونسخه کوتاه‌شده آن نیز برای سینما مونتاژشده است.

زمانی دیگر، مکانی‌دیگر

Another Time, Another Place

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: مایکل‌رادفورد، براساس داستانی ازجسی‌کسن ه مدیرفیلمبرداری: راجر دیکینز ه تدوین: تام پریستلی ه موسیقی متن: جان مک‌لئود ه بازیگران: فیلیس لوگان، جیووانی ماریلو، دنیس کوفی ه محصول ۱۹۸۳ انگلستان، ۱۰۲دقیقه.

درسپتامبر ۱۹۴۴، گروهی از زندانیان ایتالیائی را به‌مزرعه‌ای در اسکاتلند می‌آورند. سه‌نفر از آنها درخانه‌ای محلی جای داده می‌شوند. با غرابت، کنجکاوی و بی‌علاقگی زندگی خود را دراجتماع جدید آغاز می‌کنند. غم‌غربت و دوری‌از وطن رنجشان می‌دهد. دریک‌روز بهاری تعدادی از زندانیان کمپ مجاور به‌آنها خبر می‌دهند که جنگ دراروپا پایان یافته است.

ما ازبی‌زمانی و بی‌مکانی

We of the Never Never

کارگردان: ایگور آزینس نویسنده فیلمنامه: پیترشرک، براساس کتابی نوشته آنیس‌گان ه مدیر فیلمبرداری: گاری هانسن ه تدوین: کلیفورد هیس ه موسیقی متن: پیتربست ه بازیگران: آنجلا پانچمک گروگر، آرتور دیگنام، تونی‌باری ه محصول ۱۹۸۲ استرالیا، ۱۳۴ دقیقه.

دراسترالیای‌اوایل قرن، زوج میانسالی زندگی مشترک خود را در سرزمین‌جدیدی آغاز می‌کنند. تمامی فیلم شرح درگیریها و کشاکش این زندگی جدید است. فیلم مشابه سایر فیلمهای سینمای جدید استرالیا است که شباهت بسیار زیادی به‌فیلمهای قدیمی انگلیسی دارد.

زلیگ

Zelig

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: وودی آلن ه مدیر فیلمبرداری: گوردون ویلیز ه تدوین: سوزان ای. موریس ه موسیقی متن: دیک‌هایمن ه بازیگران: وودی‌آلن، میافارو، جان‌بوکوالتر ه محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۷۹ دقیقه.

درسال ۱۹۲۸ نویسنده معروف "اسکات فیتزجرالد" از وجود کسی بنام "لئونارد زلیگ" که دارای شخصیتی دوگانه است، دچار تعجب می‌شود. پس از چندی بنظر میرسد که زلیگ درحال تبدیل‌شدن به یک آدم چینی است. خانم دکتری در بیمارستان به مطالعه وتحقیق درباره او، و مداوایش می‌پردازد. پس از مدتی آندو تصمیم به ازدواج می‌گیرند اما شکایتهائی برعلیه‌شخصیت دیگر زلیگ ارائه می‌شود. زلیگ ناپدید می‌شود و دکتر، رد او را درآلمان بازی پیدا می‌کند. دکتر به‌دنبال او می‌رود و دریک میتینگ عظیم هیتلر، یکدیگر را بازمی‌یابندو به‌کشور خود بازمی‌گردند.



زلیگ

تاآخرین قطره

To the Last Drop

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: سرجیو ریزندی ه مدیر فیلمبرداری: خوزه‌یوفیلی ه تدوین: ورا فریر، ماریزا لیالو ه موسیقی متن: پال دی کاسترو ه محصول ۱۹۸۰ برزیل ه ۱۶ میلیمتری، ۵۲ دقیقه.

فیلمی مستند راجع به برزیلیهائی است که خون خود را به بهای بسیار کم می‌فروشند و شرایط جسمانی بسیار بدی دارند. فیلم، زندگی مرد فقیری را که به این دلیل در کنار خیابان جان سپرده است، دنبال می‌کند. فیلم‌ازطریق مصاحبه‌ها، صحنه‌های مختلف و صدای متن‌بازار فروش خون را در برزیل به قضاوت می‌گذارد که چگونه عده‌ای بدلیل نیاز و فقر، خون خود را برای دریافت مقدار کمی غذا می‌فروشند. در برزیل، هر سال معادل دویست میلیون دلار خون خرید و فروش می‌شود.

شهرزنان

City of Women

کارگردان: فدریکوفلینی نویسندگان فیلمنامه: فدریکو فلینی، برناردینو زاپونی ه مدیر فیلمبرداری: جوزپه روتونو ه تدوین: روگرو ماسترویانی ه موسیقی متن: لوئیس باکالف ه بازیگران: مارچلوماسترویانی، آناپرونال، برنیس ستگرزه محصول ۱۹۸۰ ایتالیا و فرانسه، ۱۳۹ دقیقه.

به‌هنگام سفر با قطار، مردی در رویا به دنیائی افسانه‌ای وارد می‌شود. چشمانش را باز می‌کند و در می‌یابد که دررویا بوده است. پس از اینکه قطار وارد تونل می‌شود مجددا" به‌رویا فرو می‌رود. "شهر زنان"، مثل هرفیلم دیگر فلینی، بیان‌کننده این‌نکته است که وی در فیلمهایش همیشه بدنبال دوموضوع بوده است: خودش و سینما.



زمانی دیگر، مکانی دیگر

سلطان کمدی

The King of Comedy

کارگردان: مارتین اسکور سیسی
نویسنده فیلمنامه: پال دی زیمرمن ○ مدیر فیلمبرداری: فرد شولر ○ تدوین: تلما شونمیکر ○ موسیقی متن: روبی رابرتسون○ بازیگران: رابرت دونیرو، جری لوئیز، دیانا ابوت، ساندرا برنهارد ○ محصول ۱۹۸۲ آمریکا، ۱۰۹ دقیقه.

یک کمدین مقلد سعی می‌کندبرنامه‌نمایشی کمدین معروفی را از چنگش درآورد. به هرگونه تلاشی دست می‌زند تا با او تماس بگیرد، اما کمدین معروف علاقه‌ای نشان نمی‌دهد. دست آخر او را می‌دزدد و به این خاطر محکوم به شش سال زندان می‌شود. اما پس از دو سال و نه ماه آزاد می‌شود و برنامه خود را به راه می‌اندازد.

این فیلم، پنجمین حاصل همکاری دونیرو و اسکور سیسی است و به "پتسی" جری لوئیز شباهتهای زیادی دارد و از زمان "احمق مرا ببوس"، ناامیدکننده‌ترین کمدی است که تا کنون ساخته شده است.

فقط برای چشمان تو

For Your Eyes Only

کارگردان: جان گلن
نویسندگان فیلمنامه: ریچارد میبام، مایکل جی ویلسون○ مدیر فیلمبرداری: آلن هام○ تدوین: جان گروور○ موسیقی متن: بیل‌کونتی، مانتی نورمن○ بازیگران: راجر مور، کارول بوکت، توپول، لین — هولی جانسون○ محصول ۱۹۸۱ انگلستان، ۱۲۷ دقیقه.

در دوازدهمین فیلم جیمزباند، اثری از "یان فلمینگ" نیست، "ام" معروف — رئیس باند — در فیلم وجود ندارد، خانم "مانی پنی" — منشی "ام" — حضور کمی دارد و از کارگاه آقای "کیو" بسیار کم صحبت‌می‌شود. فیلم سرشار از جلوه‌های خاص تصویری و نماهای باشکوه و عظیم و مونتاژ پرجاذبه است. فیلمبرداران مخصوص برای صحنه‌های زیردریا و دراعماق آسمان، به‌کار گرفته شده‌اند.

دلاوران جوان

Young Warriors

کارگردان: لارنس دی‌فولدز
نویسندگان فیلمنامه: لارنس دی فولدز، راسل وی کالین○ مدیر فیلمبرداری: مک آلبرگ○ تدوین: تد نیکولائو○ موسیقی متن: راب‌والش○ بازیگران: ارنست بورگناین، ریچارد راندتری، لینِدادی جورج○ محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۱۰۳ دقیقه.

چهار دانش‌آموز جوان تصمیم می‌گیرند بجای پلیس وارد عمل شوند و مجرمان را به مجازات برسانند ودر کارشان نیز تاحدی موفق می‌شوند. در پایان، دونفر از آنها کشته می‌شوند. فیلم از مجموعه فیلمهائی است که دربارهٔ خوابگاههای دانش‌آموزی ساخته می‌شود. در عنوان‌بندی فیلم از همکاریهای خلاق کینگ‌ویدور تشکر شده است.



سلطان کمدی

بازیهای جنگی

War Games

کارگردان: جان بدهام
نویسندگان فیلمنامه: لارنس لاسکر، والتراف. پارکز○ مدیر فیلمبرداری: ویلیام ا. فارکر○ تدوین: تام رالف○ موسیقی متن: آرتور بی رابینستین○ بازیگران: ماتیو برودریک، دبنی کلمن، جان‌وود○ محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۱۱۳ دقیقه.

پس از یک تمرین دفاعی اتمی درآمریکا. دودانش آموز برای تغییر نمره درسی‌شان، کامپیوتر را دست‌کاری می‌کنند و سیستم تسلیحات اتمی آمریکا را به حالت آماده‌باش درمی‌آورند. یکی ازآنها تصور می‌کند که دیگری جاسوس شوروی است. یک‌بازی آغاز می‌شود که هیچکس برنده آن نخواهد بود.



بازیهای جنگی

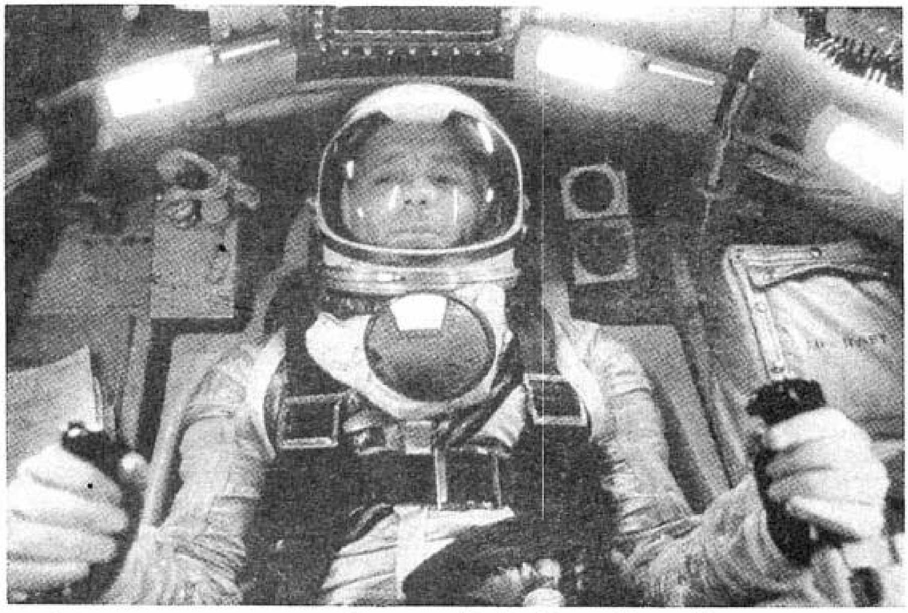


دلاوران جوان

فیلمهای سال ۸۳، در این که تا چه حد بـه واقعیت وفادار بوده‌اند، هیاهو برانگیختند.

۱۹۸۳، سال گرایش به بازسازی رویدادهای واقعی

«بازگشت جدای»
۲۴۴/۶ میلیون دلار،
«اختاپوس» ۷۰ میلیون دلار،
و «سوپرمن سوم»
۶۶ میلیون دلار
فروش کردند.



هریس به نقش گلن در "چیز حسابی"، نگاهی تیزهوشانه و شوخ به نخستین فضانوردان آمریکا

■ آیا فقط یک سال پیش بود که رنج "ئی‌تی" بی‌خانمان دلها را در سراسر جهان به درد آورد؟ آیا فقط دو سال پیش بود که "مهاجمان صندوقچه گمشده"، با زرق و برق و هیاهو پا به میدان گذاشتند؟ بنظر می‌رسد که این فیلمها مدتها پیش به نمایش درآمدند و با فیلمهای ۱۹۸۳ که سیمای سرد و جدی گزارش‌های صفحه اول روزنامه‌ها را داشتند، بسیار تفاوت داشتند. فیلمهای این سال، جنگها، سوء قصدها، آدم‌دزدی‌ها، انقلاب‌ها ــ و حتی نابودی نژاد بشری را به تصویر درآوردند. آنها فیلمهای خیال‌پردازانه و پرماجرا را پس زدند و بـر فیلمهای دراماتیک و کمدی سایه افکندند. بجای قصه، به واقعیت و حوادث روزمره رو آوردند و ناگهان این سئوال قدیمی که "آیا فیلم به رمان وفادار بوده؟" به "آیا فیلم به حوادث واقعی وفادار بوده؟" تبدیل شد. با توجه به موفقیت "گاندی" و "گمشده" در ۱۹۸۲ و "سرخ‌ها" و "ارابه‌های آتشین" در سال قبل از آن، تمرکز سینمای ۱۹۸۳ بر رویدادهای واقعی ممکن است گریزناپذیر بوده باشد. اما در گوشه و کنار دنیا موضوع‌های مختلف و متنوعی بکار گرفته شد. در هندوستان، موفق‌ترین فیلم سال بنـام "نیمی از حقیقت"، پاسبان درستکاری را در بمبئی نشان می‌داد که فساد پلیس شهرهای بزرگ او را به نابودی می‌کشد. در فرانسه، دست‌کم سه فیلم تاریخی عمده به نمایش درآمد: "شب وارن"، "بازگشت مارتین‌گر"، و "محاکمهٔ دانتون" (تکچهره‌ای از انقلاب فرانسه از آندری وایدا کارگردان لهستانی). و در چین، فیلم تبلیغاتی ولی خوش‌تصویر "مردم قایق‌نشین"، زندگی در ویتنام را پس از سقوط سایگون ترسیم می‌کند.

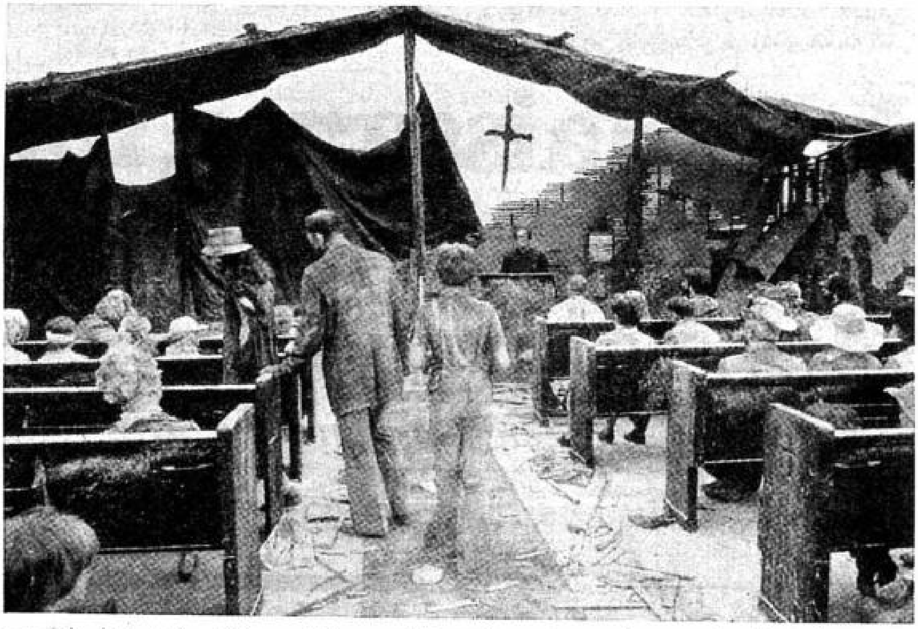
اما بیشتر فیلمهای مربوط به رویدادهای واقعی در آمریکا ساخته شد، و غالبا بحث‌هایی را پیرامون میزان صداقت و حقیقت خـــود برانگیخت. تقریبا هر هفته در صفحات تلویزیون یا سینمای روزنامه‌های بزرگ، مقاله‌ای به چاپ می‌رسید و این سئوال را مطرح می‌کرد که فلان فیلم تا چه حد سندیت دارد؟ بعضی از فیلمها کوشیدند تا سرحد امکان به "وقایع" نزدیک شوند و در این میان به نتایج مختلفی رسیدند. "سیلک‌وود"، دربارهٔ مرگ مرموز یک مبـارز سیاسی بنام "کارن سیلک‌وود" (مریل استریپ) در ۱۹۷۴، سعی کرد مردم را همانگونه کـه هستند، نه کاملا بد و نه کاملا خوب، نشان دهد و پایان را نیز باز گذاشت و نتیجه‌گیری نکرد. اما "چیز حسابی"، که با یک سلسله جزئیات خنده‌آور، نخستین سفر فضائی ایالات متحده را بازسازی می‌کند، فیلمی تیزهوشانه و اثرگذار بود، با بازی‌های خوب بازیگرانی که تا حدی به دلیل شباهت به همتاهای واقعی خود برگزیده شده بودند، و این نکته بویژه در مورد "ادهریس" به نقش "جان گلن" بیشتر به چشم می‌خورد.

■

فیلمهای دیگر، چندان در بند اصالت نبودند. برای نمونه، "دانیل" (ساختهٔ سیدنی لومت)، برپایهٔ ماجرای جولیوس و اتل روزنبرگ ساخته شده است، اما فهرست بیدقتی‌هـا و نادرستی‌های تاریخی در آن بقدری بود که دستمایه‌ای برای یک مقالهٔ بلندبالا در روزنامهٔ نیویورک‌تایمز شد. "سال زندگی پرمخاطره" و "زیر آتش"، به‌دلیل ترسیم چهره‌هائی بی‌نهایت احساساتی و عجیب از روزنامه‌نویس‌ها (یکی به خاطر یک زن، از بزرگترین خبر زندگی حرفه‌ای‌اش چشم می‌پوشد، و دیگری عکسی را جعل می‌کند) و به علت نسخه‌برداری مشکوک از تاریخ، موجب هیاهوی فراوانی شد.

فیلمسازان می‌گویند که همیشه نمی‌توان از چنین‌مسائلی مصون ماند، زیرا فیلمهای واقع نگر، کم و بیش در بیان موضوع آزادیهائی دارند و همواره برای پیش بردن و جذاب‌تر کـردن داستان، دست به این‌کار می‌زنند. "نورا افرون"، نویسنده، که در نوشتن فیلمنامه "سیلک‌وود" همکاری کرد، می‌گوید: "بعنوان یک روزنامه‌نگار فکر می‌کنم که با وضع بغرنجی روبرو هستیم. هر بار که خبری را به صورت داستان درمی‌آوری، مدام از خودت می‌پرسی که آیا واقعیت را زیرپا نگذاشته‌ای؟". به اعتقاد سایر فیلمسازان، دستیابی به اصالت و دقت لحظه به لحظه، ناممکن است. "دیوید ولپر"، تهیه‌کننده، می‌گوید: "آنچه فیلمساز می‌تواند در ارتباط با واقعیت انجام دهد، ارائه محیط حادثه، احساس، و جلوه‌ای از لحظه‌ای خاص است. بقیه را باید خودش بسازد و سعی کند که آنرا خوب از کار درآورد."

سال گذشته فیلمهائی نیز بودند که تظاهر نمی‌کردند کاملا واقعی هستند. بزرگترین آنها "بازیهای جنگی" است، یک فیلم هیجان‌انگیز که احتمال جنگ جهانی سوم را بر اثر اشتباه یک کامپیوتر مخصوص بازی بچه‌ها بررسی می‌کند. این فیلم یک دلهره‌زای بی‌خطر بنظر می‌رسید، اما مضمون آن چندان هم غیرطبیعی نبود.



روزبعد، فیلمی برای تلویزیون، که به موضوع جنگ هسته‌ای می‌پردازد، بحثهائی را در دنیا برانگیخت

تابستان گذشته، پلیس گروهی از دانش‌آموزان شیفتهٔ کامپیوتر را در ویسکانسین دستگیر کرد. اتهام آنها این بود که در شبکه کامپیوتری کشور اخلال می‌کردند.

فیلم "چه می‌شد اگر"، دنیا را پس از انفجار هسته‌ای نشان می‌داد. همچنین فیلم "روز بعد"، یک فیلم سینمائی برای تلویزیون که صد میلیون امریکائی آنرا تماشا کردند و نسخه‌هائی از آن در بسیاری از کشورها به نمایش درآمد.

فیلم "عهد"، خانواده‌ای در شمال کالیفرنیا را در کانون توجه قرار داده بود که منتظر پیامدهای گریزناپذیر و مرگبار تشعشع های اتمی بودند.

■

برجسته‌ترین فیلم داستانی واقع‌نما، شاید "زلیگ" وودی آلن باشد. آلن فیلمی "مستند" دربارهٔ شخصیتی موهوم بنام "لئونارد زلیگ" ساخت، که می‌توانست خصوصیات جسمی و روحی هرکسی را که با او تماس می‌گرفت، پیدا کند. برای اینکه فیلم "واقعی"تر بنظر آید (و همچنین برای دست‌انداختن فیلم "سرخها")، آلن حتی از اشخاص سرشناسی مانند سوزان سنتاگ و ایروینگ هو (منتقد)، ساول بلو (داستان‌نویس) و برونو بتلهایم (روانکاو) خواست تا از دیدگاه خود زلیگ را تشریح کنند.

این سخنان بدان معنا نیست که ستون‌های دیگر دنیای سینما ــ درام، کمدی، افسانه و خیال ــ سال خوبی نداشتند. دو درام انگلیسی ــ "خیانت" و "ریتای آموزشگر" ــ در هر دو سوی اقیانوس اطلس با استقبال زیاد روبرو شدند (کار نیمه‌حدیث نفسی اینگمار برگمن ــ "فانی والکساندر" ــ نیز همین وضع را داشت). "لرزش بزرگ" و "شرایط محبت" با صف بلند مشتاقان همراه بود. فیلم نشاط‌انگیز "مکانهای داد و ستد" و موزیکال "فلش‌دنس" در زمرهٔ فیلمهای بسیار پولساز بودند، و گیشهٔ فیلمهای افسانه‌ای همچنان رونق داشت. "سوپرمن سوم" ۶۶ میلیون دلار کار کرد، "اختاپوس"، یک دلهره‌زای جیمزباندی، ۷۰ میلیون دلار، "بازگشت جدای"، آخرین بخش سه‌گانه (تریلوژی) "جنگ ستارگان"، ۲۴۴/۶ میلیون دلار.

■

برخی از منتقدان استدلال می‌کنند که این دسته از فیلمها به خلاف آنچه می‌نمایند، وهم و خیال نیستند. چرا که درمجموع "سوپرمن سوم" به موضوع کامپیوترها می‌پرداخت، "اختاپوس" به جنگ سرد، و "بازگشت جدای" به انقلاب. "هرلن جکبسون"، سرویراستار مجله "فیلم کامنت" می‌گوید: "تمام این فیلمها خصلتی سیاسی دارند. کاملا ثابت شده که فانتزی و وهم و خیال، فقط و فقط تفریح است."

انگیزهٔ این استقبال از واقعیت در فیلمهای تجاری چه بوده است؟ از دیدگاه "لارش کهن" نویسندهٔ نشریهٔ ورایتی جذابیت این‌گونه فیلمها زائیدهٔ سادگی آنهاست.

آنها را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد، زیرا مردم با موضوعهایشان آشنائی دارند. وی می‌گوید "بهمین دلیل تبلیغ این نوع فیلمها آسان‌تر است." از نظر "مارتین اسلین"، منتقد تئاتر و فیلم، علت را باید در رشد تلویزیون جستجو کرد: "مردم اینقدر خبر به صورت تصویر می‌بینند که در نتیجه واقعیت به نمایش تبدیل می‌شود، و نمایش شکل واقعیت به خود می‌گیرد."

روشن نیست که تا چه هنگام دلبستگی فیلمسازان به واقعیت ادامه خواهد یافت. تنها معدودی از محصولات امسال سودهای کلان داشتند. بعضی‌ها حتی ضرر هم کردند. بنابراین، تب واقعیت ممکن است بزودی بخوابد. برای سال ۱۹۸۴ طرحهای تازه‌ای ریخته شده است و فیلمهائی دربارهٔ سوپرگرل، یک بچه‌دایناسور، پری دریائی و بابانوئل ساخته خواهد شد. واقعیت در این فیلمها کمترین سهم را خواهد داشت.

■

«رابرت آلدریچ» درگذشت

رابرت آلدریچ متولد نهم اگوست ۱۹۱۸، در آخرین روزهای سال ۱۹۸۳ درگذشت. وی پس از تحصیلات در دانشگاه ویرجینیا، در سال ۱۹۴۱ به هالیوود رفت و به عنوان منشی تولید در استودیوی "آر.ک.ئو." آغاز به کار کرد. پس از مدتی دستیاری کارگردانانی مانند لوییز مایلستون، ژان رنوار، ویلیام ولمن، آبراهام پولانسکی، ریچارد فلیشر، جوزف لوزی و چارلی چاپلین را به عهده گرفت. پس از طی دوره‌ای در سمت مدیریت تولید، به مقام تهیه‌کننده اجرایی ارتقا یافت، همزمان با این کارها، بخشهایی از چند مجموعه تلویزیونی مانند دکتر وچاپینا اسمیت را نوشت و کارگردانی کرد. در سال ۱۹۵۳ اولین فیلم سینمائی‌اش را بنام "تپانچه بزرگ" کارگردانی کرد و در سال ۱۹۵۴ یک کمپانی تهیه فیلم تاسیس کرد که بسیاری از فیلمهایش را در آنجا ساخت.

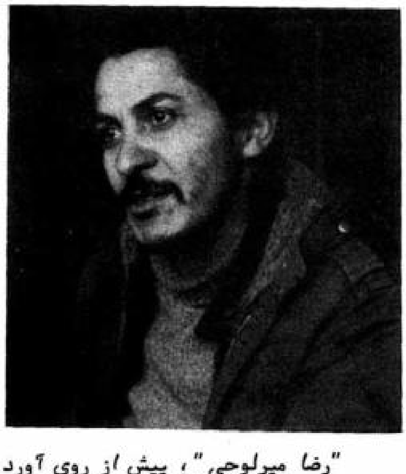
بنظر می‌رسد استعداد و پرتلاش بودن وی، مدیون دوران تجربه‌اش در تلویزیون و دستیاری فیلمهائی مانند: "جنوبی"، "جی.آی.جو"، "نیروی شیطان" و "لایم لایت" است. شیوه فردی وی از طریق حرکات پر تنش درون شاتها و تداوم سکانسها تحقق می‌یابد. آلدریچ در سال ۱۹۵۵ برنده جایزه نقره جشنواره ونیز بخاطر فیلم "چاقوی بزرگ" شد و در سال ۱۹۵۶، جایزه منتقدین فیلم ایتالیا را برای فیلم "یورش" و جایزه بهترین کارگردانی را برای فیلم "برگهای خزان" دریافت کرد. وی در سال ۱۹۷۷ به عنوان مدیر اتحادیه کارگردانهای سینمای آمریکا انتخاب شد. پسرش ویلیام، اکنون تهیه‌کننده‌ای نو پا در صنعت فیلم، و دخترش "آدل"، کارگردان فیلم است.

فیلم شناسی

۱۹۵۳: تپانچه بزرگ ○ ۱۹۵۴: دنیائی برای باج ــ آپاچی ــ وراکروز ○ ۱۹۵۵: مرا در مرگ ببوس ــ چاقوی بزرگ ○ ۱۹۵۶: برگهای خزان ــ یورش ○ ۱۹۵۷: جنگل پوشش (وینسنت شرمن بجای آلدریچ فیلم را کارگردانی کرد و در عنوان‌بندی، از آلدریچ بعنوان نویسندهٔ فیلمنامه یاد شده است) ۱۹۵۹: تپه‌های خشمگین ــ ده ثانیه به جهنم ○ ۱۹۶۱: آخرین غروب ــ سودوم و گومورا (این فیلم را با سرجیولئونه کارگردانی کرد) ۱۹۶۲: بر بیبی‌جین چه گذشت؟ ○ ۱۹۶۳: چهار تگزاسی ○ ۱۹۶۵: ساکت، شارلوت عزیز ○ ۱۹۶۶: پرواز عقاب ○ ۱۹۶۷: دوازده مرد خبیث ○ ۱۹۶۸: افسانه لایلاکلر ــ کشتن خواهر جرج ○ ۱۹۶۹: برعمه آلیس چه گذشت؟ (فقط تهیه‌کننده) ۱۹۷۰: برای قهرمان دیر است ○ ۱۹۷۱: دسته گریسام ○ ۱۹۷۲: شبیخون اولزانا ○ ۱۹۷۳: امپراتور قطب شمال ○ ۱۹۷۴: ماشین خشونت (یا "طولانی‌ترین میدان") ۱۹۷۵: کلک ○ ۱۹۷۷: آخرین تلالو گرگ و میش ــ همسرایان ○ ۱۹۷۹: فریسکو کید.

«اشباح» بهترین فیلم من است

گفتگو با «رضا میرلوحی» کارگردان، و «مهدی فخیم‌زاده» بازیگر «اشباح»



"رضا میرلوحی"، پیش از روی آوردن به سینما، دستی در کار تئاتر داشت و سینما را با نوشتن دو فیلمنامهٔ "رقاصه" و "کاکو" ــ ساختهٔ شاپور قریب ــ آغاز کرد که هر دو کار او، دارای تازگیهایی بود. با فیلم "تپلی" (۱۳۵۰) میرلوحی آغازی خوب به عنوان کارگردان داشت. پس از "خانواده سرکار غضنفر" (۱۳۵۱) و "شورش" (۱۳۵۲) ــ و با شکست تجارتی فیلم اخیر ــ میرلوحی روال کارش را تغییر داد و تبدیل به یک فیلمساز تجارتی شد. تغییری که میرلوحی، بعدها خود را بابت آن ملامت می‌کرد. فیلمهای "مواظب کلاهت باش"، "آقای جاهل"، "شکست‌ناپذیر"، "پاکباخته" و "خاتون" حاصل این دوره است.
پس از انقلاب، میرلوحی ابتدا فیلم "اشباح" را ساخت و اکنون "شیلات" را آمادهٔ نمایش دارد.

■ **چطور شد که "اشباح" را با دو بازیگر و فضای محدود ساختید؟**

فخیم‌زاده: پس از انقلاب، بسیاری از فیلمسازان به سوی فیلمهای به اصطلاح عظیم روی آوردند، اما فیلمسازی، فقط سیاهی لشگر و صحنه‌های عریض و طویل نیست. میرلوحی تصمیم گرفت فیلمی بسازد تا روشن کند که سینما نه وابسته به موسیقی، نه صحنه‌پردازی‌های بزرگ و نه هنرپیشه‌های فراوان است. بنابراین ضرورت ساخته‌شدن اشباح پیش آمد. وحتی خسته‌کنندگی فیلم نیز از ابتدا برای ما روشن بود، اما سعی شد از عواملی استفاده شود تا این حالت از بین برود و تماشاگری را که به آن نوع سینمای رایج عادت کرده است، به تماشای "اشباح" بکشاند.

میرلوحی: من یک فیلمساز حرفه‌ای هستم و به شما اطمینان می‌دهم که برای دل خودم و یک سالن خصوصی فیلم نمی‌سازم. بنابراین معتقدم خصوصیت حرفه‌ای بودن در این فیلم هست. سعی کرده‌ام با ریتم، فضا، بازی و لحظه‌هائی که ایجاد می‌کنم، تماشاگر را در سالن حفظ کنم. میخواستم دست به تجربهٔ تازه‌ای در مسیر کارم بزنم.

■ **با توجه به عادت تماشاگر، آیا فکر می‌کنید فیلمی با ویژگیهای "اشباح" اصلا سرمایه‌اش را برمی‌گرداند؟**

فخیم‌زاده: بله، چون از یک طرف هزینه تهیه آن نسبت به فیلمهایی که اکنون ساخته می‌شود کمتر است. چنانکه فیلم به شکل مناسبی پخش شود، هزینه‌های فیلم را که یک میلیون و چهارصد هزار تومان است، برمی‌گرداند و حتی سودآور هم خواهد بود.

■ **چطور شد که سیمای جمهوری اسلامی ایران تصمیم گرفت فیلم سینمائی بسازد؟**

میرلوحی: در زمانی که آقای انوار سرپرست شبکه اول بود، بخشی ایجاد شد که قرار بود فیلمهای سینمائی بسازند و حاجی واشنگتن مرگ یزدگرد و اشباح در آن دوره ساخته شد که بعدها نمیدانم چرا ادامه نیافت. تصمیم داشتند تولید فیلم را از این طریق به حرکت بیندازند. اکنون آن گروه به "بنیاد سینمایی فارابی" رفته‌اند و این فیلم نیز از طریق آن بنیاد پخش شده است.

■ **امکانات تلویزیون برای این فیلم چقدر بود و به چه نحوی از آنها استفاده کردید؟**

میرلوحی: تلویزیون امکانات بسیار زیادی داشت اما من با مشکل به این امکانات دست یافتم. قراردادی بسته شد و من خودم تهیه‌کننده شدم و بایستی همه چیز را تهیه می‌کردم. از وسیله گرفته تا نگاتیو. در بیرون، وسایل خوب، موجود نبود. وسایل نورپردازی را که در تلویزیون موجود بود، می‌خواستیم طبق تعرفه اجاره کنیم، اما ممکن نشد. آقای آقاجانی که آن زمان در آنجا بود، به ساخته شدن این فیلم خیلی کمک کرد.

■ **فیلم را، کی ساختید؟**

میرلوحی: فیلمبرداری را از اسفند ۵۹ آغاز کردیم و در اردیبهشت ۶۰ تمام شد.

○ **پس چرا فیلم اینقدر با تاخیر به نمایش‌عمومی درآمد؟**

میرلوحی: ما هم نمیدانیم و همیشه علت را جویا بودیم.

■ **فیلمنامه از خود شما است؟**

میرلوحی: فیلمنامه را من نوشته‌ام، اما ایده اولیه که دو نفر ساواکی در چنین موقعیتی گرفتار شده‌اند، از آقای فخیم‌زاده است.

■ **آیا فکر نمی‌کردید ممکن است به دلیل محدودیت مکان و تعداد کم شخصیتها، فیلم تئاتری بنظر برسد؟**

میرلوحی: نحوه‌ای که فیلم کار شده، سینمایی است.

فخیم‌زاده: اگر پیش‌برنده ماجرا، گفتار باشد، حرف شما درست است که فیلم تئاتر می‌شود اما "اشباح"، بیشتر سینماست تا تئاتر.

میرلوحی: در تئاتر، تماشاگر همیشه نمای عمومی و دور می‌بیند، اما در سینما، کارگردان کادری را انتخاب و معین می‌کند و تماشاگر را مجبور می‌کند که حرکت، اندازه، نور و نگاهی خاص را که خواسته کارگردان است، ببیند. البته در تئاتر هم میشود با میزانس خاصی توجه تماشاگر را فقط به یک قسمت جلب کرد، اما در سینما اینکار بهتر انجام می‌شود.

■ **در چنین فیلمی، این خطر وجود دارد که فیلم دچار سکون شود و تماشاگر را خسته کند. احتمالا فیلمساز دیگری اگر این موضوع‌را داشت، برای فرار از این سکون، می‌کوشید از فلاش‌بک استفاده کند. اما بنظر می‌رسد شما اصرار داشته‌اید که از فلاش‌بک استفاده نکنید؟**

میرلوحی: در فیلم، فلاش‌بک‌وجود دارد. مقداری به کمک صداست، و حتی از نظر تصویری هم فلاش‌بک داشتیم. مثلا زمانی که گروهبان و دکتر در کنار آن درخت نشسته‌اند، این هم نوعی فلاش‌بک است تا موضوعی دیگر را و صحنه دیگری را ارائه دهد. دو تصویر زمان حال و زمان گذشته در یک مکان واحد از نظر میزانسن، با هم ادغام شده‌اند.

فخیم‌زاده: فیلم اما پر از صحنه‌های فلاش‌بک عاطفی است.

■ **با توجه به سکون و شرایط و محدودیتهای خاص این نوع فیلم، عواملی وجود دارند که باعث می‌شوند فیلم سینمائی‌تر شود و توهم تماشای تئاتر نیز از بین برود. در این مورد چه فکرهائی کردید و چگونه کار کردید و از چه عواملی استفاده کردید؟**

میرلوحی: قبل از آغاز فیلمبرداری، میدانستم که چه میخواهم بکنم. درمرحله‌نوشتن فیلمنامه به تک‌تک پلانها فکر کردم و گاهی در فیلمنامه اندازه نماها و حتی جزئیات مونتاژی را یادداشت می‌کردم. یعنی از لحظه نوشتن، به سینما فکر می‌کردم. موقع فیلمبرداری میدانستم که هر پلان را از چه زاویه‌ای و با چه نوری می‌خواهم. همه چیز قبلا آماده شده بود.

■ **آیا برای فیلم طراحی صحنه وجود داشت، و اصلا شخصی این مسئولیت را بعهده گرفته بود؟**

میرلوحی: نه، شخص بخصوصی نبود. همهٔ وسایلی که استفاده کردیم، بومی بود. در خانه‌های آن اطراف دیده بودم، انتخاب کردم و توی صحنه گذاشتیم. دکور را یکنفر بر اساس طرح که داده بودم، ساخت. سعی کردم وسایلی را که احتیاج داشتم توی صحنه‌بگذارم ووسیله‌ای بیخودی هم توی صحنه نباشد. مجسمه حضرت مریم را در کلبه‌ای روستائی در آن حوالی دیده بودم. در خیلی از خانه‌های تهران هم عکس حضرت مریم وجود دارد اما چرایش را نمیدانم و در اینمورد تحقیقی نکرده‌ام. یا مثلا آن آینه که جیوه‌هایش ریخته بود، برایم کاربرد خاصی داشت آوردیم و سر صحنه گذاشتیم.

■ **در مورد آینه اشاره می‌کنید که کارکرد خاصی دارد. کارکرد مجسمه حضرت مریم چیست؟ چون در هر فیلمی، عناصر صحنه، با معنا هستند.**

میرلوحی: صرفا برای زیبائی گذاشتم و به آن فکر نکردم. از دو چراغ گردسوز هم استفاده کردم که آن دو بعنوان منبع نوری هم استفاده

شدند. حق با شماست بایستی روی این جزئیات فکر بیشتری کرد. آن مجسمه حضرت مریم برای خیلی‌ها برداشتهای متفاوتی ایجاد کرده است اما من صرفا بعنوان تزئین از آن استفاده کردم.

■ شیوهٔ بازی آقای فخیم‌زاده در نقش‌گروهبان، چگونه بدست آمد، و چرا گاهی اغراق‌آمیزبه‌نظر می‌رسد؟

فخیم‌زاده: طبق صحبتهائی که‌با میرلوحی شده بود، تحرک این شخصیت را در درون او می‌دید و معتقد بود که گروهبان، دکتر را وادار به این تخیل مالیخولیایی می‌کند. من در بازی این نقش سعی کردم تحرک را از درون به بیرون بیاورم. مدام، گربه‌ای را در نظر داشتم که در حال شکارکردن موش است. این ریتم بازی من بود.

■ با توجه به اینکه با دو نوع بازیگر مختلف کار می‌کردید، یکی بازیگری که اولین فیلمش را بازی می‌کند (ناصر آقایی) و دیگری، با سابقه کار در فیلم، آیا پسزمینه کار بازیگری مثل آقای فخیم‌زاده در ارائه کار موثر بود؟ و آیا می‌خواستید کلیشه بازیگری او را حفظ کنید، یا خیر؟

میرلوحی: دو بازیگر فیلم، خوشبختانه سواد بازیگری داشتند و این شانس من بود. با هم صحبت می‌کردیم، بحث می‌شد و همگی به یک توافق کلی می‌رسیدیم. حتی آنها درجاهائی به من کمک می‌کردند تا به نتیجهٔ بهتری‌برسیم. همه با هم تمرین می‌کردیم. مدتی در آن کلبه زندگی کردیم و این تجربه بسیار خوبی بود.

■ منظور این است که نحوه حرف‌زدن آقای فخیم‌زاده، در همین لحظه که دارند با ما صحبت می‌کنند، شبیه فیلم اشباح است. سوالم این است که این شباهتها خواسته شده بود یا نه؟

میرلوحی: مقداری ازخصوصیات‌بازیگرها، گاهی به درد کارگردان می‌خورد. من‌ازفخیم‌زاده خواستم که بعضی حرکتهای شخصی‌اش را که به کمک ارائه نقش می‌آید، حفظ کند و حتی از آنها استفاده کند. ولی بعضی حرکتهای دیگرش که به ضرر نقش بود را از او گرفتم وخواستم‌که‌استفاده نکند.

فخیم‌زاده: آنتونی کوئین‌دررلهای‌متفاوت همیشه از حرکتهای بخصوصی استفاده می‌کند. بعضی کارها مال بازیگر است و قابلیت خود اوست. اما بازیگرانی هستند که نقشهای‌متفاوتی را بازی می‌کنند، مثل مرحوم فنی‌زاده. اما من دارای تیپ و فیزیک صورتی با شدت و هیجان زیاد هستم. بهمین دلیل نوع بازیگریم متفاوت است و طبیعی است بدنبال نقشهائی می‌گردم که با این ویژگیها شباهت داشته باشد. من اصولا این تیپ انفجاری را دوست دارم. گروهبان فیلم اشباح، اصلا شخصیت به اصطلاح خالی‌بندی است! در همه چیز اغراق می‌کند و حالا اگر بازیگری که از تاتر می‌آید این نقش‌را بازی کند، متهم می‌شود که در بازی اغراق کرده است.

میرلوحی: در مورد تیپ گروهبان و دکتر باید اضافه کنم که من نه ساواکی دیده بودم و نه تجربه شخصی از آنها داشتم. من، آن‌ساواکی را که در ذهن و روایت مردم وجود داشت، تبدیل به فیلم کردم. من روایتهائی را که از ساواک شنیده و یا خوانده بودم، به فیلم برگرداندم. البته دراین مورد مطالعه، بررسی و تحقیق کردم و ساواکی فیلم ریشه‌اش مستند است. از خودم چیزی درنیاوردم.

فخیم‌زاده: این نقش زیاد به من ارتباط نداشت. میرلوحی مرا مناسب بازی در این نقش تشخیص داد، اما کار برای من بسیار سخت بود. کوششهای بسیاری کردم تا بتوانم نقش‌را درآورم. تصوری پیش آمده که این من بودم که نقش را هدایت می‌کردم. در صحنه‌ای که راجع به کشتن ساواکی‌ها در مشهد صحبت می‌شد، و اینکه گروهبان با چشم خود دیده بود که مردم ساواکی‌ها را تکه‌تکه می‌کرده‌اند، من سه شب نتوانستم بازی کنم. به گورستانی که در آن نزدیکی بود رفتم. آنجا در تنهائی ترسیدم و به ناگاه نقش در من جان گرفت، دویدم و گفتم می‌توانم بازی کنم و کار را شروع کردم، اما پس از چند صحنه، باز احساس می‌کردم که خالی شده‌ام و نمی‌توانم. و این تجربه‌ای بود که راه ارائه نقش‌را پیدا کنم. این از هدایت میرلوحی هم بود. گاهی دوربین متحرک برای ایجاد واریاسیون و قالب نقشی که بار روانی دارد و تلقین آن با تکنیک تراولینگ و زوم و عمق میدان کم، کار را بسیار سخت می‌کرد. من بازی را همراه با دقت در مسائل فنی کنترل‌می‌کردم. در عمرم، چه در تئاتر و چه در سینما، چنین نقش مشکلی را بازی نکرده بودم.

■ در صحنه آغاز فیلم، ریتم سریع باعث ایجاد توقع در تماشاگر می‌شود که شاهد فیلمی پرضرب است، اما این ریتم، ادامه نمی‌یابد و در هیچ فصل دیگری شاهد ضرب فصل اول نیستیم.

میرلوحی: یعنی می‌گوئید صحنه را از خود جنگل آغاز کنیم؟ پس این‌که آنها از جائی فرار کرده‌اند، از مرگ است که می‌گریزند و ترس و وحشتی که از کشته‌شدن دارند، چه می‌شود؟ فضای اول فیلم و صداهائی که روی زمینه سیاه تیتراژ وجود دارند، تماشاگر را متوجه می‌کند که آنها از فضائی پر تحرک گریخته‌اند. آنها درگیر ماجرا هستند. پس برشها سریع می‌شود. اما در صورت درست بودن حرف شما بایستی‌صحنه‌های آغاز فیلم حذف می‌شد و فیلم از جنگل شروع می‌شد که آنوقت زمینه‌ای برای حالتهای بعدی آنها نبود.

■ در فیلم استفاده خوبی از صداهای زمینه، بجای موسیقی کرده‌اید. چگونه به این نتیجه رسیدید؟

میرلوحی: فقط در سه صحنه از موسیقی استفاده کردم. یکبار درآغاز و یک‌بار در پایان فیلم، که فکر کردم باید ضرب صحنه را به کمک موسیقی شدیدتر کنم. و یک‌بار هم هنگامی که دکتر و گروهبان رویای فرار و رفتن به فرنگ را دارند. این یکی از همان فلاش‌بک‌هایی بود که به کمک صدا و بدون عوض‌کردن صحنه، ایجاد کردم. در بقیه لحظه‌های فیلم، چه موقع نوشتن فیلمنامه، چه هنگام فیلمبرداری‌ومونتاژ، هیچ نوعی موسیقی را مناسب تشخیص ندادم. یعنی این که فضا و داستان، هیچ نوع موسیقی در ذهن من زنده نکرد. اما فکر کردم که صدای صحنه و بالا بردن آن، می‌تواند در فضاسازی و القای حالتهای روانی شخصیتها، موثرتر باشد.

■ صحنه آخر در جنگل، چرا نورپردازی فقط برای روشن کردن چهره‌ها است و هیچ اثر دراماتیکی ندارد؟

میرلوحی: ما یک منبع نور داشتیم که آنهم مهتاب بود. در چنین شبی فقط چشم فاصله نزدیک را می‌بیند. حتی فیلمبردار نمی‌خواست این صحنه در شب باشد، چون منبع نور قرمز را نمیدانست از کجا بیاورد. یک چراغ بادی را بیرون کلبه گذاشتیم برای کمک به فیلمبردار و ایجاد منبع نور در ذهن تماشاگر.



"دو بازیگر فیلم، خوشبختانه سواد بازیگری داشتند و این شانس من بود. با هم بحث می‌کردیم، و همگی به یک توافق کلی می‌رسیدیم." "ناصر آقایی" و "مهدی فخیم‌زاده" در نمایی از فیلم

■ در صحنه نقطهٔ نظری که دکتر گمان می‌کند همسرش آمده است، دوربین این توهم را تاکید می‌کند. بنظر شما با وجودیکه واقعا زنی وجود ندارد، این کار درست است؟

میرلوحی: آنها به اصطلاح کاملا قاطی کرده بودند و این صحنه، برای تاکید بر این حالت روانی آنها است. دوربین به جای زنی است که دکتر می‌بیند، و نه تماشاگر. دوربین هم دوپهلو کار می‌کند که در این نوع کار شاید درست درمی‌آید. اما من اگر می‌خواستم به صرف شیوه خاص فیلم دست به کارهائی مثل نورپردازی که اشاره شد یا چیزهای دیگر بزنم آنوقت شاید مجبور می‌شدم واردشکل‌متفاوت‌تری از نحوه فیلمسازی می‌شدم مثلا شاید شیوه‌مونتاژ همیشگی‌ام را که قصد داشتم از آن پرهیز کنم، دنبال می‌کردم. هیچ فیلمی نمی‌تواند دارای نقطه ضعف نباشد. من به همین فیلم که‌نگاه می‌کنم علیرغم اینکه آن را بهترین کار خود میدانم، خیلی جاهایش قابل انتقاد است. ■

گفتگو با «حسین پرورش»

بازیگری در سینمای ایران، یک مورد استثنایی است



"حسین پرورش"، بازیگر سینما و تئاتر، و استاد رشتهٔ بازیگری در دانشگاه است. از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۱، دورهٔ عمومی تئاتر را در یکی از دانشگاههای آمریکا گذرانده و سپس، یک دورهٔ دوساله دانشگاهی را نیز در همین زمینه طی کرده است. ازسال ۴۴ تا سال ۵۰، در یکی از استودیوهای فیلمسازی آمریکا، کار عملی بازیگری را آغاز کرد و چندی پس از شروع کار فراگیری، و همراه با آن، در کلاسهای این استودیو به آموزش این فن نیز پرداخت. در طی همین دوره، نقش‌های کوتاهی در شش قسمت از شش مجموعهٔ تلویزیونی بازی کرد. پرورش، پس از بازگشت به ایران، از سال ۱۳۵۲ به تدریس بازیگری در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران و دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک پرداخت. و در این مدت، تنها در چند نمایش تلویزیونی شرکت کرد. فیلم "کلاغ" (۱۳۵۶) ساختهٔ بهرام بیضایی، نخستین کار سینمایی او در ایران بود و پس از انقلاب، در فیلمهای "آفتاب‌نشین‌ها" (۱۳۶۰) ساختهٔ مهدی صباغزاده، "نقطهٔ ضعف" (آمادهٔ نمایش) ساختهٔ محمدرضا اعلامی و مجموعه تلویزیونی "اشک تمساح" (۱۳۶۲) ساختهٔ مهدی نجیب‌زاده بازی کرده است.

پرورش، هم‌اکنون سرپرست بخش تئاتر دانشکدهٔ هنرهای زیبا است.

■ برای این که از یک مبحث کلی شروع کنیم، لطفا بفرمائید که آیا در بازیگری سینما، تقسیم‌بندیهایی در روش کار، آن‌گونه که در تئاتر قائل می‌شوند (مانند روش استانیسلاوسکی یا روشهای دیگر)، وجود دارد؟

ـ هم می‌شود گفت بله، و هم نه. زیرا در تئاتر هم، بازیگرانی هستند که روشهای استانیسلاوسکی یا لی‌استراسبرگ و دیگران را نمی‌دانند، اما همان قدر خوب بازی می‌کنند که آشنایان به این روشها. شما یا این حرفه را بلدید، یا بلد نیستید. اگر کسی بازیگری را بلد باشد، حتی احتیاجی به آموزش این روشها هم نیست. اگر هم کسی بخواهد بازیگری را یاد بگیرد، بله، تکنیکها و روشهایی هست که باید دنبالش برود و بیاموزد. "اسپنسر تریسی"، به عنوان نمونه، بازیگر خوبی بود که هیچگاه لی‌استراسبرگ را نمی‌شناخت و دنبال روش او هم نرفت. بنابراین نمی‌شود گفت که مکتب خاصی برای بازیگری در سینما وجود دارد. این کار، استعدادی خاص، و آشنائی با تکنیک سینما لازم دارد تا بازیگر بتواند با دوربین کار کند و اگر هم نتواند، می‌شود یاد گرفت. بهترین مکتبی که می‌تواند به بازیگر سینما کمک کند، دقیقا همان دنبالهٔ روش استانیسلاوسکی (یعنی کاری که لی‌استراسبرگ و دیگران شروع کردند) است. این کار، خیلی کمک می‌کند تا بازیگری که در این روش پرورده می‌شود، برای دوربین هم آماده شود. به این معنی که تمام احساس‌هایی که از درون بازیگر بیرون می‌ریزد، به شکلی‌خود را نشان دهد تا برای دوربین مناسب باشد.

■ منظورتان این است که لی‌استراسبرگ با استفاده از روش استانیسلاوسکی برای بازیگران سینما روشی مشخص کرد؟

ـ نه، او روش آماده کردن بازیگر را برای خلق نقش و اجرای آن می‌گوید. فرق نمی‌کند که برای سینما باشد یا تئاتر. اما آن نوع صیقل دادن ابزار کار بازیگر، کمک می‌کند که برای سینما موفق‌تر باشد. موتور حرکت بازیگر، از درون اوست و برای نمایش هر احساس و حالتی، انگیزه‌ای باید قائل شد. واکنش‌هایی که به این ترتیب بروز می‌کنند ـ و عامل محرکهٔ آنها همان موتور است ـ طوری خود را نشان می‌دهند، که درست‌ترند، و برای دوربین، مناسب‌تر. زیرا حرکتهایی که به این ترتیب ظاهر می‌شود، ناب‌تر است، اغراق در آن دیده نمی‌شود، تصنعی نیست، و از همه مهمتر این که دیگر فقط به گفتار متکی نیست. کل ابزار بازیگر، همزمان کار می‌کند، نه این که ـ به اصطلاح ـ فقط از گردن به بالا. بازیگرانی که درست کار می‌کنند، حتی سکوتشان هم خیلی "پر" است. منتظر نمی‌مانند که جمله بازیگرمقابلشان تمام شود تا جملهٔ خودشان را بگویند، بلکه در کل‌صحنه سهیم و شریک‌اند و تمام وجودشان درگیر است. به قول معروف، پوست صورتشان‌هم بازی‌می‌کند، بدون آن که ادا در بیاورند. به ویژه چشمها. می‌دانید که دوربین در یک نمای نزدیک، کوچکترین حرکت و حالت چشمها را نشان می‌دهد و چنانچه بازیگر تمرکز و احساس نداشته باشد، و چشمهایش دروغ بگوید، دوربین این را نشان می‌دهد.

مسئله اصلی در بازیگری سینما، تمرکز است. زیرا در تئاتر، بازیگر این امتیاز را دارد که به تدریج، نقشش قوام بیابد و در طول کار، به اصطلاح گرم شود. اما درسینما قطع و وصل بازی زیاد است و بازیگر سینما، ناچار است به فاصلهٔ چند دقیقه، دو احساس متفاوت مربوط به دو صحنه مختلف را بازی کند. بنابراین بازیگر سینما باید بیش از بازیگر تئاتر تمرکز داشته‌باشد

برخی فکر می‌کنند که بازی کردن، فقط به معنای حفظ کردن دیالوگ است، در حالیکه هر فردی با شعور متعارف، از پس چنین کاری بر می‌آید. آنچه در بازیگری اهمیت دارد، این است که بتواند بین دو خط، و زیر خط را بازی کند، سکوتش و واکنش‌هایش گویا باشد. حتی در دیالوگ هم، فقط خود دیالوگ مهم نیست. تفسیر و برداشت بازیگر از آن دیالوگ اهمیت دارد. و این که چه انگیزه‌ای باعث گفتن یک جمله می‌شود.

■ برای بازیگر سینما که در لحظه باید یک حالت و احساس را بازی کند، تکنیک خاصی وجود دارد که در همان لحظه خود را آمادهٔ بازی کند؟

ـ صد در صد. دوره‌هایی وجود دارد که بازیگر آنها را باید طی کند، تمرین‌هایی هست که باید به وسیلهٔ آنها، ابزار کارش را صیقل بزند و آنها را در اختیار خود داشته باشد تا بتواند به موقع از آنها استفاده کند. و این، زمان می‌خواهد.

■ دراین میان، کارگردان چه نقشی دارد؟

ـ یک بازیگر، ابتدا باید این ویژگیها را داشته باشد که هر چه کارگردان از او می‌خواهد، بازی کند. کارگردان فقط می‌گوید که چه می‌خواهد، او نمی‌تواند از یک بازیگر بد، بازیگر خوب بسازد. البته بعضی از کارگردانها، شگردهایی دارند که می‌توانند از یک بازیگر خوب، بهترین بازیش را بگیرند. به این ترتیب، وقت بیشتری‌به هنگام کار، صرف بازیگر می‌شود اما نمی‌تواند به کسی بازیگری یاد بدهد. وقتی که گفته می‌شود کارگردان از فلان بازیگر بازی خوبی‌گرفته، درواقع به‌این معناست‌که توانسته به بازیگرش‌بگویدکه چه می‌خواهدو به او کمک‌کرده‌تا بهترین‌بازیش را ارائه دهد. نقش‌یک‌کارگردان خوب درارتباط با یک‌بازیگر، اینست. آموزش چگونه بازی‌کردن، کار مربی بازیگریست. اما چگونگی کار یک کارگردان با بازیگران مختلف هم فرق دارد. کارگردان با تجربه، خیلی‌راحت‌تر می‌تواند از بازیگران مختلف، بهترین بازی‌شان‌را بگیرد، اما بعضی‌ها این توفیق را ندارند. کارگردان ممکن است فقط یک جمله به بازیگرش بگوید و

این جمله، "کلیدی" باشد و نقش را برای بازیگر روشن کند و او را توی خط بیاورد. این جمله، هر چیز ممکن است باشد. ممکن است خاطره‌ای را بیادش بیاورد. کارگردان ممکن است موقعیتی، حتی مصنوعی، ایجاد کند و در بازیگر احساسی را بر انگیزد که نزدیک به نقش اوست و او را درگیر با آن حس مورد نظر می‌کند و این به بازیگر در اجرای نقشش کمک کند.

شخصا سعی می‌کنم بفهمم که کارگردان چه می‌خواهد، و به دلیل یک مقدار آموزش که در این زمینه دیده‌ام، برایم خیلی راحت‌تر است که ببینم از طریق خودم چگونه می‌توانم نقشم را ارائه دهم.

گاهی ممکن است بازیگران خوب، به کارگردان کمک کنند و باعث شوند بازیگر مقابل‌شان خوب بازی کند. نمونه‌ای که بخاطر می‌آورم، کاری بودکه "مارلون براندو "درفیلم" دربارانداز" کرد. در صحنه‌ای، قرار بود براندو و "اوامری سنت" – بازیگر مقابلش – در کنار ساحل قدم بزنند. در نیمه راه، اوامری سنت می‌بایست دستکش یا دستمالی که در دستش بود، بیندازد و مارلون براندو آن را بردارد و به او بدهد. در طول این قدم زدن، در چهرهٔ اوامری سنت می‌بایست دلشوره و نگرانی دیده شود اما پس از چند بار تکرار فیلمبرداری، "الیاکازان" – کارگردان فیلم – از بازی اوامری سنت راضی نشد. سرانجام، براندو گفت "یک بار دیگر فیلمبرداری کنید". و این‌بار، هنگامی‌که اوامری سنت دستمالش را در نیمه راه به زمین انداخت، براندو آن را برداشت، اما به او پس نداد. فیلمبرداری می‌بایست ادامه پیدا کند و اوامری سنت هم ناچار بازیش را ادامه داد اما چون طبق قرار قبلی، براندو می‌بایست دستمال را به او پس بدهد، این اضطراب و نگرانی در بازیش راه پیدا کرد. نتیجهٔ همان بود که کارگردان می‌خواست!

مهمترین مسئله در بازیگری، "بده‌بستان" است و بدترین نوع بازیگری این است که به فکر این باشیم فقط جملهٔ خودمان را خوب بگوییم، بقیه‌اش هر چه میخواهد، بشود. در برخورد با یک نفر دیگر و یک موقعیت دیگر است که اصلا لحظه‌ها مفهوم پیدا می‌کند. به همین دلیل، درست نیست که پیش خودمان تصمیم بگیریم که در موقع گفتن فلان جمله چنین ژستی بگیریم و پس از شنیدن جمله بازیگر مقابل، فلان حرکت را بکنیم. هر چه خود را راحت‌تر در اختیار کوران این رابطه متقابل قرار دهد، ممکن است لحظه‌های بسیار زیبایی خلق شود که از قبل هم پیش‌بینی نمی‌شده است.

■ آن تکنیکهایی که بازیگر می‌تواند در لحظه، خودش را برای اجرای یک حالت و احساس آماده کند، چیست؟

– روش‌های مختلفی وجود دارد. یکی از آنها که من بکار می‌برم، این است که به دلیل تمرین‌هایی که کرده‌ام، کلیدهایی در اختیار دارم که هر وقت به آنها پناه ببرم، می‌توانم احساس مورد نیاز را دربیاورم. اما این درافراد مختلف فرق می‌کند. وقتی یک بازیگر می‌خواهد غم را در چهره‌اش نشان دهد، ابتدا باید زمینه‌ها و انگیزه‌های آن غم را دریابد و سپس، آن‌را اجرا کند. آن احساس غم باید دربازیگرجریان پیدا کند ولی شیوه ظاهر شدن آن درشخصیتهای مختلف، تفاوت دارد. زیرا همهٔ آدمها، یک‌جور غمگین نمی‌شوند. بعضی‌ها ممکن است وقتی غمگین هستند، لبخند بزنند، ممکن است برای پوشاندن غم خودشان را شوخ طبع نشان‌دهند، ممکن است خشمگین شوند، گریه کنند، یا سکوت اختیار کنند. می‌بینید که غم در همهٔ آنها مشترک است، ولی ظاهر متفاوتی دارد.

بنابراین، ابتدا باید آن احساس غم را در خود بوجود بیاورید، اما برای نشان دادنش باید توجه کنید به شخصیتی که نقشش را بازی می‌کنید. برای ایجاد آن احساس اولیه، تمرین‌هایی وجود دارد. برای من، مواردی هست که همیشه برایم کار کرده و از آنها استفاده می‌کنم، منتها تمرکز می‌خواهد و خیلی هم طول



حسین پرورش در "نقطه ضعف"

نمی‌کشد. در مدت سی‌ثانیه، می‌توان با تمرکز، آن احساس لازم را در درون به وجود آورد و سپس متناسب با شخصیت، آن‌را بیرون ریخت. یکی از راههای ایجاد آن احساس اولیه آن است که بازیگر، از آنچه برای خودش ملموس است و آن را تجربه کرده، کمک بگیرد. زیرا حالت را نمی‌شود به طور ذهنی ایجاد کرد بلکه باید رابطه، حسی باشد. مثلا اگر به شما بگویند که در زمان هیتلر هزاران نفر را در کوره‌ها سوزاندند، ممکن است نتوانید غم ناشی از آن را احساس و بازی کنید و اشک بریزید، اما امکان دارد که یک‌بار از دیدن کشته‌شدن یک حیوان، غمگین شده باشید. نه به معنای این که آن حیوان با ارزش‌تر از هزاران نفر قربانی است، بلکه به این دلیل است که شما یک غم را تجربه و احساس کرده‌اید، اما غم دیگر را، نه. بنابراین بازیگر می‌تواند از آن تجربه‌ای که حس و لمس کرده، برای ایجاد غم در خود استفاده کند. باید از آنچه حس شدنی‌ست، کمک گرفت. فلسفه را نمی‌شود بازی کرد.

می‌گویند زمانی استانیسلاوسکی که همواره در صدد کشف راههایی برای بازیگری بود، نمایشی دید که یکی از بازیگرانش، بسیار با احساس بازی می‌کرد، آن‌طور که استانیسلاوسکی همیشه می‌خواست. به دوستانش که آنها هم علاقمند و دست‌اندرکار تئاتر بودند، این را گفت و چند روز بعد که دوباره به تماشای نمایش رفتند، دیدند که آن بازیگر اصلا خوب بازی نمی‌کند. وقتی که استانیسلاوسکی به پشت‌صحنه رفت و پرسید چگونه در اجرای قبلی آن‌قدر خوب بازی کرده، پاسخ شنید که "در آن موقع، مادرم مرده بود و تداعی مرگ مادر باعث شده بود آن حس در من صادقانه بوجود بیاید و بتوانم آن را بازی کنم."

استانیسلاوسکی از همین جا به فکر افتاد که چنین رابطه‌ای را می‌توان فرموله کرد تا از احساس و سوابق شخصی بازیگر در اجرای نقش بتواند استفاده کند. این شکل کار ادامه پیدا کرد و افراد مختلفی روی آن کار کردند و به تجربه‌هایی رسیدند. در سی‌ثانیه می‌شود با تمرکز، و پناه بردن به آن تجربهٔ حسی، احساس مورد نظر را در خود زنده کنید.

■ برخی از بازیگران، وقتی که‌قرارمی‌شود در نقشی بازی کنند، می‌گویند که مدتی باید با خودم خلوت کنم، در آن نقش زندگی کنم و یا مثلا برای بازی در نقش یک معتاد، مدتی در میان معتادان بسر برم. در مورد این شیوه نظرتان چیست؟

– روش درستی است. زیرا گاهی نقش به خود بازیگر خیلی نزدیک است و در نتیجه کمتر به این کار نیاز دارد. اما اگر نقش، از بازیگر دور باشد باید نسبت به او شناخت پیدا کند. اگر به چنان شخصیتی دسترسی نداشته باشد باید برود و کتابهای مربوط به آن دورهٔ تاریخی را مطالعه کند. اما اگر به آن دسترسی داشته باشد، چه بهتر که برود و در کنارشان زندگی کند و ببیند چه می‌کنند. این طبیعی است‌که بازیگر، همه چیز را نداند. او استعداد تقلید را ممکن است داشته باشد اما از چیزی‌که‌نمی‌شناسد یا ندیده است، نمی‌تواند تقلید کند. کسی که اصلا جبههٔ جنگ را ندیده است، نمی‌تواند نقش یک سرباز در جبهه را بازی کند. حدس هم نمی‌تواند بزند.

اما در خلوت کردن، چیزی به بازیگر الهام نمی‌شود. اگر به معنای کار کردن روی نقش، مطالعه و یادداشت برداشتن باشد، کار درستی است اما اگر قدم زدن و در خود فرو رفتن باشد تا چیزی به بازیگر الهام شود، درست نیست.

■ بعضی از بازیگران، پس از بازی در نقش یک شخصیت، تا مدتی هر فیلمی که بازی می‌کنند تحت تاثیر همان شخصیت هستند. آیا این طبیعی است یا ضعف را باید متوجه بازیگر دانست؟

– یک بازیگر خوب، چند ثانیه پس از بازی در یک لحظهٔ عمیقا احساسی، می‌تواند مانند آن که با کلید، چراغ را خاموش می‌کند، از بند آن احساس خود را خلاص کند. چه رسد به‌آن‌که در فیلم بعد بخواهد در نقش‌دیگری بازی کند. اگر بازیگری پس از بازی در یک لحظهٔ احساسی، برود گوشه‌ای بنشیند و بگوید "با من

حرف نزنید، چون هنوز توی حسم !"، بازیگر بسیار بدی است و بر ابزار کارش کنترل ندارد. بازیگر می‌تواند چند دقیقه گریه کند و هنگامی که کارگردان دستور قطع داد، شروع کند به خندیدن. در یک صورت، ممکن است بازیگر از نقشی که در فیلمی بازی کرده، خوشش آمده باشد و بخواهد خودش را در فیلمهای بعدی هم تکرار کند. اتفاقا گاهی کارگردان این تکرار را از بازیگر می‌خواهد. زیرا در آن شخصیت جا افتاده و موفق بوده و احتمالا پولساز است، بنابراین نقش‌های دیگر را هم احتمالا روی همان شخصیت موفق بنا می‌کنند. نمونه‌هایی از این دست، در تاریخ سینما فراوان بوده. بهترین نمونه‌اش جان وین است که همیشه جان وین بود: مردی مهربان، بردبار، پای‌بند اخلاق و بزن‌بهادر. حالا می‌خواهد گاوچران باشد، راننده لکوموتیو باشد، یا خلبان هواپیما باشد. زیرا موضوع، روی شخصیت تثبیت‌شدهٔ جان وین نوشته می‌شود. اما درمورد بازیگرانی مثل "رداستایگر" و "لارنس الیویه"، موضوع فرق می‌کند. حتی می‌شود همزمان در چند فیلم مختلف با شخصیت‌های کاملا متفاوت بازی کرد. و خوب بازی کرد.

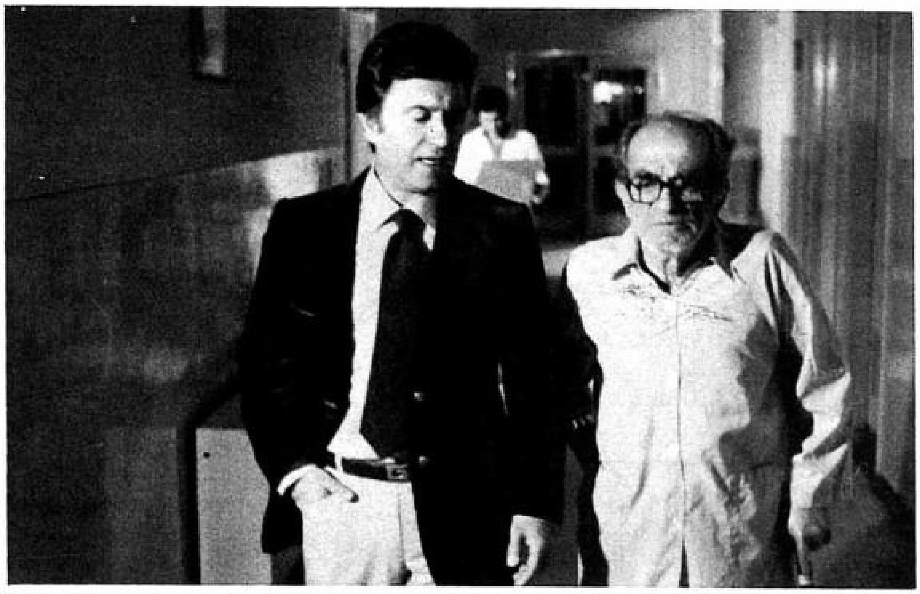
■ در صحبت‌هایتان، به تاثیر بازیگر نقش مقابل اشاره کردید. اگر آن بازیگر، بازیگر خوبی نباشد تکلیف چیست؟

ـ خوب البته کار مشکل‌تر می‌شود اما یک بازیگر خوب، می‌تواند خلاء ناشی از این موضوع را پر کند. در مورد سینما بخصوص، کارطوریست که گاهی نمای درشت قرار است از شما گرفته شود که باید یک عکس‌العمل را بازی کنید اما در آن موقع، بازیگر نقش مقابلتان اصلا آنجا نیست و شما باید بتوانید عکس‌العمل را در یک فضای خالی هم بازی کنید.

■ در سینمای ایران، "سوفله" کردن هنوز رواج دارد و دیده شده که حتی بعضی از بازیگران بجای گفتن دیالوگ، عددشماری می‌کنند...

سینمای ایران، موردی استثنایی است و نمیدانم در بارهٔ آن چه بگویم. وقتی کسی سوفله می‌کند، بازیگر چقدر تمرکز دارد که هم حواسش به سوفلور باشد که ببیند او چه می‌گوید، و هم حسی را زنده کند؟ اصلا بنا را بر این می‌گذاریم که دوبلورهای ما خیلی خوبند اما یک دوبلور خیلی خوب، نمی‌تواند همهٔ آن بار احساسی که در کلام یک بازیگر خوب هست، منتقل کند. اما البته می‌تواند یک بازیگر خیلی بد را نجات دهد. دوبلور باید در چهار روز، روی یک فیلم صحبت کند و در حالیکه باید دائم مواظب سینک‌شدن گفتار خود روی لبهای بازیگر باشد، نمی‌تواند که در قید و بند احساس بازیگر باشد.

در هیچ جای دنیا، کسی برای بازیگر سینما سوفله نمی‌کند چون فیلمها، به طریقه صدابرداری سر صحنه ساخته می‌شود و ما در فیلم، صدای اصلی بازیگر را می‌شنویم. بنابراین کسی نمی‌تواند در این شیوهٔ کار برای بازیگر سوفله‌کند و بازیگر نه‌تنها دیالوگش را حفظ است، و مفهوم آن را می‌داند، بلکه خلاقیت خود را نیز به آن اضافه می‌کند. او باید تکنیک دوربین را هم بشناسد و بداند که وقتی قرار است یک نمای درشت از او گرفته شود، چطور در مقابل دوربین قرار گیرد و بازی خویش را بکند که از



در هیچ جای دنیا کسی برای بازیگر سینما سوفله نمی‌کند ـ نمایی از فیلم "آفتاب‌نشینها"

کادر هم بیرون نرود، سر علامتش بایستد، بیخود حرکت نکند و تمام محدودیتها را درنظر بگیرد. در چنین شرایطی فقط حفظ دیالوگ مسئله نیست.

■ بیشتر بازیگران تئاتر که بازیگر سینما می‌شوند، تا مدتی ـ و بعضی همواره ـ همان حرکتهای تئاتری را دارند. چگونه یک بازیگر خوب تئاتر، می‌تواند به بازیگر خوب سینما تبدیل شود؟

محدودیتهای بازیگر سینما بسیار زیاد است و کارگردان، مدام به او می‌گوید "نکن!". آن منبع اولیه ایجاد حس در بازیگری سینما و تئاتر یکسان است، فقط روش ارائه آن متفاوت است. درست مثل پیانیستی که بخواهد قطعه‌ای را برای یک سالن بزرگ اجرا کند، یا برای یک میکروفون قوی، جهت ضبط. بازیگران خوب تئاتر، به شرطی که ویژگیهای کار با دوربین سینما را یاد بگیرند، می‌توانند جلوی دوربین هم بازیگر خوبی باشند. نمونهٔ بارز این نوع بازیگران، مرحوم فنی‌زاده بود. همچنین سوسن تسلیمی در کارهای تئاتریش، و تنها فیلم سینمائیش "چریکهٔ تارا" که به نمایش درنیامده است ("مرگ یزدگرد" را چون یک تئاتر فیلم شده است، باید در موردش استثنا قائل شد). اکبر زنجانپور هم اگر بیشتر فیلم کار کند، می‌تواند بازیگر خوبی برای سینما هم باشد.

در سینما، بازیگر و مونتور هم در رقابت دائمی با هم هستند. گاهی بازیگر آنقدر بد بازی می‌کند که مونتور ناچار است بیشتر از نماهای عکس‌العمل بازیگر مقابلش استفاده کند و نماهای مربوط به او را دور بریزد یا زودتر از او به نمای بعدی قطع کند. بازیگر باید آن‌قدر خوب بازی کند که مونتور ناچار به چنین کاری نشود، و از طرفی باید در هر برداشت، خوب بازی کند تا مونتور آزادی انتخاب داشته باشد. در سینما، گاهی بازیگر در موقعیتهای دشوار ناچار به بازی کردن است. ممکن است ساعت چهار صبح ناچار باشید پس از مقداری کار خسته کننده، صحنه‌ای را بازی کنید، اما هیچوقت در تئاتر، ساعت چهار صبح، نمایشی اجرا نمی‌شود. بازیگر سینما، همیشه باید آماده و سرحال باشد و البته این مشکل است. گاهی در لابلای یک صحنه، کارگردان می‌گوید نمایی را که چند روز پیش گرفته در لابراتوار خراب شده و حالا هم نور آماده است و از بازیگر میخواهد که همان نما را دوباره بازی کند. بازیگر نباید بگوید که حالا آماده نیستم و توی حس نیستم.

■ آیا برای بازیگر سینما هم، از آن نوع نرمشها و تمرینهای ورزشی که معمولا بازیگران تئاتر می‌کنند، لازم است؟

ـ حتما. یک پیانیست هم نمی‌تواند اصلا تمرین نکند و فقط وقتی اجرا دارد، پیانو بزند. بازیگر خوب هم باید همیشه تمرین کند و ابزار کارش (صدا و بدن و احساس و ...) را آماده نگهدارد. گاهی لازم می‌شود که بازیگر مسافت زیادی را بدود، و چند بار هم صحنه را تکرار کند. نمی‌تواند بگوید من نفسم می‌گیرد و نمی‌توانم بدوم! بازیگر باید بتواند بدود، از بلندی بپرد، از صخره بالا برود، به قطار در حال حرکت سوار شود، درگیر شود، شنا کند، شمشیربازی کند، و یا هر کار بدنی دیگر. بنابراین باید همیشه تمرین کند تا بدنش آماده باشد، همانطور که صدایش و حسش باید آماده باشد. بعضی بازیگران می‌گویند "مدتیست کار نکرده‌ام و زنگ زده‌ام." این درست است. بازیگر اگر کار و تمرین نکند، زنگ می‌زند و دیگر بدنش و صدایش و قدرت حس‌یابی‌اش در اختیار خودش نیست.

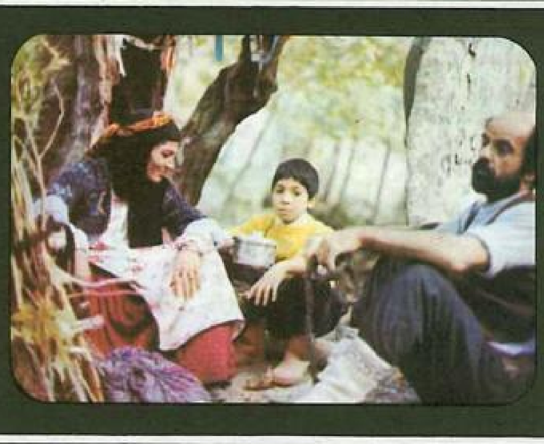
گذشته از همهٔ این تمرینها و تکنیکهای فردی، مسئلهٔ مهم، ارتباط بازیگر با مردم است. بازیگر خوب، باید مردم را بشناسد، آنها را در حالتهای مختلف ببیند و یادداشت ذهنی بردارد. مردم، گنجینه‌ای بزرگ برای بازیگر هستند که باید از آنها بیاموزد. نگاه به حالتها و واکنشهای مردم در موقعیتهای مختلف، کلاس درس بزرگی برای بازیگر است. ■

پنجمین سالگرد طلوع فجر انقلاب اسلامی ایران را
به ملت شهید پرور ایران تبریک می گوئیم و طول
عمر امام عزیز، رهبر کبیر انقلاب اسلامی، به همراه
بقاء و پایداری و سلامت ملت قهرمان ایران را ، در
پرتو عنایت الهی خواستاریم . امید است این سال ،
سال شکوفائی هنر اصیل اسلامی قرار گیرد وبتوانیم
توسط هنرمندان متعهد و باهمکاری ارگانهای هنری
جامعه ، شاهد ضبط و نمایش بهترین وقایع اسلام و
انقلاب اسلامی باشیم.

بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان

سازمان سینمایی فیلمیران

با شادباش به‌مناسبت ۲۲ بهمن،
سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی ایران،
فیلمهای در دست تهیه و آماده‌نمایش خود را اعلام می‌دارد



«کاک خان»

ساختهٔ کامران قدکچیان



«ریشه در خون»

ساختهٔ سیروس الوندی



«سنگر خالی نیست»

ساختهٔ جمشید حیدری

با تبریک بهمن شصت

سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی

فیلم‌های آماده نمایش و در دست تهیه خود را اعلام می‌دارد.

کارگاه فیلم پویا

جواد گلپایگانی

«نقطهٔ ضعف»

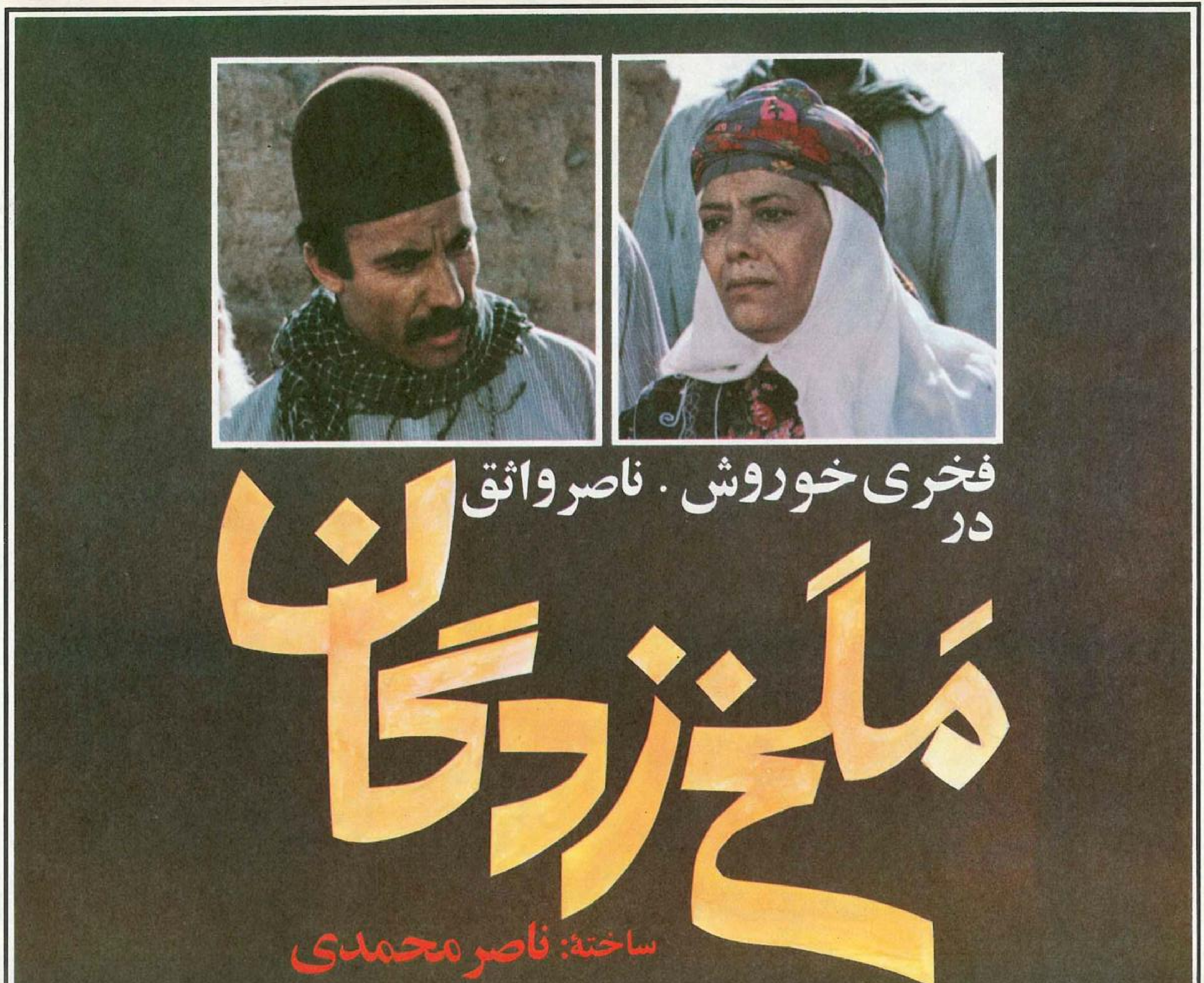
ساختهٔ محمد رضا اعلامی

«خوجه ممد»

ساختهٔ رضا میرلوحی

«آن سفر کرده»

ساختهٔ احمد نیک‌آذر

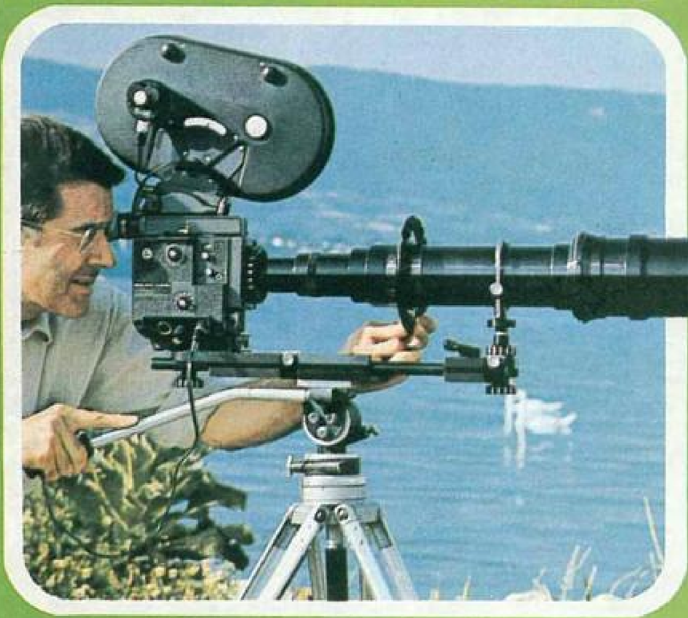

فخری خوروش . ناصر واثق
در
ملخ زدگان
ساختهٔ: ناصر محمدی



آتلیه ماهنامه فیلم

BOLEX H16EL _ 16EBM

دوربین ۱۶ میلیمتری بولکس



فجرایران

وابسته به بخش بازرگانی بنیاد مستضعفان

● همزمان باواردکردن انواع دستگاههای عکاسی وفیلمبرداری و لابراتواری پیشرفته ومدرن، در زمینهٔ‌ساخت این‌دستگاهها و حمایت ازصنایع داخلی و پیشبرد اهداف‌خودکفائی‌صنعتی، برنامه ریزی‌هایی کرده ، و ازکلیه سازندگان در سراسرکشور انتظار همکاری دارد.

● شرکت‌فجرایران، کلیه کاتولوگ های‌فنی‌دستگاههای‌وارداتی خود را ترجمه ودردسترس علاقمندان قرارمی‌دهد.

● توزیع انواع فیلم خام‌سینمایی وداروهای‌ظهورمربوطه، فقط به‌وسیلهٔ این شرکت انجام می‌شود.

● توزیع قسمت دوم دوربین‌های ۱۶ میلیمتری «بولکس» آغاز شده و انواع متعلقات مربوطه نیز موجود است .





شرکت مهندسی سام ایران میکسر لابومیکس ۱۰۰

حجم تانک: ۱۰۰ لیتر

میزان تخلیه: ۳۷ لیتر در دقیقه

حداکثر ارتفاع تخلیه: ۵ متر

کاتر کاغذ عکاسی محمدپور

۸۹ میلیمتر ، گوشه‌گرد

با سیستم اندازه‌گیری و کات مارک

خیابان میرزای شیرازی - خیابان هفتم کوی گیلان پلاک ۵

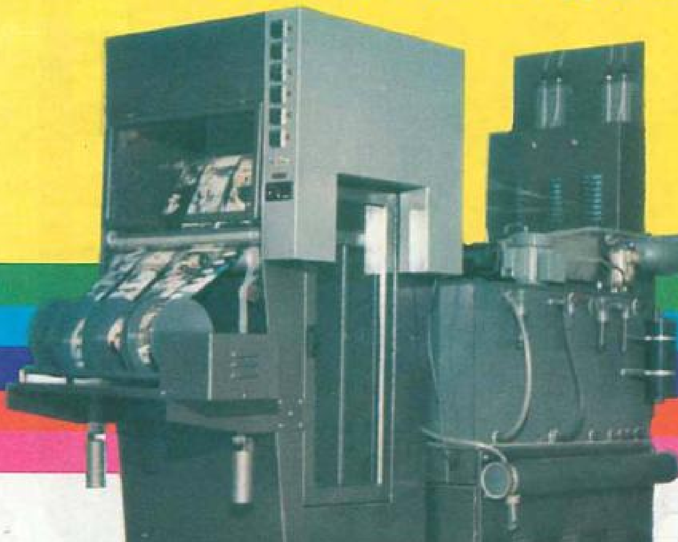
تلفن ۸۳۸۲۴۹ - ۸۳۵۸۸۱ تلکس ۲۲۲۸۷۳

شرکت صنعتی اِی. سی. فیلم
«کارخانجات احمدی»

مبتکر و سازنده دستگاههای ظهور و چاپ عکس رنگی با ۵ سال سابقهٔ کار

● پس از پیروزی شکوهمند انقلاب اسلامی حرکت به سوی خودکفایی صنعتی، به عنوان یک ضرورت اساسی مطرح شده است.

● شرکت صنعتی ای.سی.فیلم با احساس این ضرورت، موفق به ساخت دستگاههای ظهور عکس و ظهور فیلم و برش دورگرد و میکسر و اخیرا پرینتر (چاپ عکس) شد. فرصت را غنیمت شمرده و از مدیرعامل محترم شرکت فجر ایران بخاطر کمک‌های بی‌دریغ ایشان، سپاسگزاری می‌کنیم. زیرا این کمکها باعث شد محصولات این شرکت با کیفیت بهتر و قیمت کمتر به بازار عرضه شود.



دستگاه ظهور عکس (چهار باند)



دستگاه برش دور گرد

سال‌شمار تاریخ سینما از ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۲

فصلی از تاریخ سینما

۶

از مقدمه
"دائره المعارف جهانی
فیلم" (چاپ ۱۹۷۲)
تالیف "دکتر راجرمن ول".

۱۹۴۹ ــ درآمریکا : کلارنس براون فیلم "بیگانه‌ای در غبار" را می‌سازد که یکی از موفق‌ترین فیلمهائی است که کوشش می‌کند تبعیض نژادی را در آمریکا مطرح کند. کمپانی فیلمسازی جدید استانلی کرامر برای تهیه فیلمهایی با بودجه کم تاسیس می‌شود که "قهرمان"، "موطن شجاعان" و غیره را می‌سازد. رابرت راسن فیلم "تمام مردان شاه" را با بازیگری "بردریک کرافورد" براساس زندگی "های لانگ" می‌سازد. " در شهر" اولین فیلم موزیکال استانلی دانن و جین‌کلی است. در انگلستان: "قلبهای مهربان و تاج گل" ساخته رابرت هامر با بازیگری آلک گینس پیشرفت مدرسه کمدی فیلم را توسط مایکل بالکون در "ایلینگ استودیو" نشان می‌دهد. "مرد سوم" به‌کارگردانی "کارول رید" و بازیگری اورسن ولز، تریور هاوارد و جوزف کاتن ساخته می‌شود. در فرانسه: "ژان پیر ملویل" فیلم "خاموشی دریا" را می‌سازد.

در زمینه مستند: در فرانسه، ژرژ فرانژو فیلم "خون حیوانی" را می‌سازد.

در زمینه نقاشی متحرک: در آمریکا، "خرس روز جشن" اولین فیلم "ماگو" توسط "یو.پی.ا" ساخته می‌شود در چکسلواکی: ترنکا فیلم "بلبل امپراتور" را می‌سازد. در کانادا: مک لارن "اندیشه کهنه، دورشو" را می‌سازد.

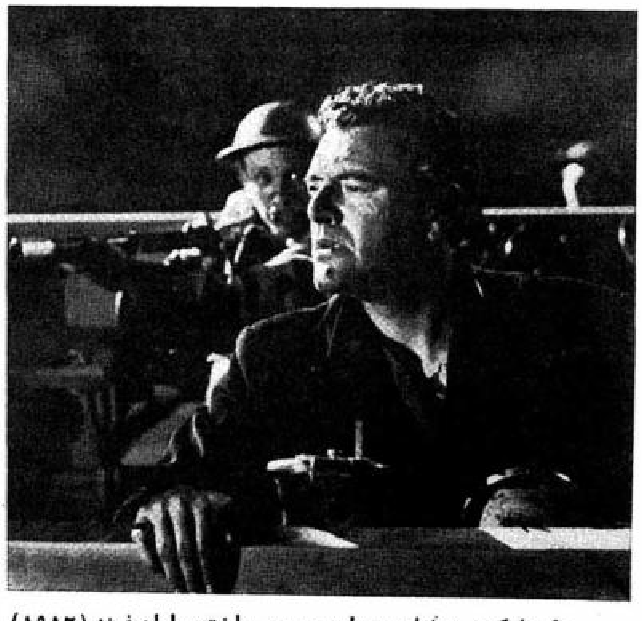
۱۹۵۰ ــ درآمریکا: در "سانست بولوار" به‌کارگردانی بیلی وایلدر و بازیگری گلوریا سوانسون، هالیوود به گذشته‌اش نظر می‌کند. جورج کیوگر "بچه دوروزه" و جوزف منکیه‌ویچ فیلم "همه‌چیز درباره ایو" را می‌سازند. "مقصد ماه" به پیدایش موج نو در فیلمهای افسانه/ علمی آمریکا کمک می‌کند. در "جنگل آسفالت" به‌کارگردانی جان هیوستن، مرلین مونرو نقش کوتاهی را بازی می‌کند. "مردان" ساخته فرد زینه‌مان، مارلون براندو را معرفی می‌کند. در ژاپن: "راشومون" ساخته اکیرا کوروساوا آغازگر اعتباری جهانی برای بهترین فیلمهای ژاپن پس از جنگ است. در سوئد: "بازیهای تابستانی" به‌کارگردانی اینگمار برگمن ساخته می‌شود. در فرانسه: "خاطرات یک کشیش روستا" را روبر برسون کارگردانی می‌کند. ماکس افولس فیلم "چرخ و فلک" را می‌سازد. فیلم "عدالت‌اجرا شده" توسط آندره کایات ساخته می‌شود. ژان‌کوکتو فیلم "اورفه" را کارگردانی می‌کند. در مکزیک: لوئیس بونوئل "فراموش‌شدگان" را می‌سازد.

در زمینه مستند: در هلند، برت هانسترا فیلم "آینه‌هلند" را می‌سازد. در فرانسه: آلن رنه "گئورنیکا" را می‌سازد. درآمریکا: والت دیسنی در فیلم "دره سمور آبی" مستندسازی زنده را به نمایش می‌گذارد.

در زمینه نقاشی متحرک: درآمریکا، رابرت کانن فیلم "جرالد مک بوینگ بوینگ" را برای یو. پی. ا می‌سازد. در انگلستان: "به‌ایستادگی کوهها" توسط هالاس و بچلر ساخته می‌شود.

۱۹۵۱ــ درآمریکا: وینسنت مینه‌لی با بازیگری جین‌کلی، "یک آمریکائی در پاریس" را می‌سازد. "اتوبوسی بنام هوس" با بازیگری مارلون براندو و ویویان‌لی بکارگردانی الیاکازان، آغازیست‌بررواج فیلمهائی درباره جنوب آمریکا که بیشتر مرتبط با تنسی ویلیامز است. فیلمهای "مرگ یک فروشنده" بکارگردانی "لازلوبندک" و "مکانی درآفتاب" بکارگردانی جورج استیونس ساخته می‌شود. درانگلستان: مایکل کریکتون فیلم "اوباشان تپه لاوندر" و الکساندر مکندریک "مردی در لباس سفید" را می‌سازند در سوئد: شوبرگ، "مادموزل ژولی" را می‌سازد.

درزمینه مستند: در انگلستان، جان‌رید، "هنری‌مور" را برای



جک‌هاوکینز درفیلم دریای بیرحم ساخته چارلز فرند (۱۹۵۲)

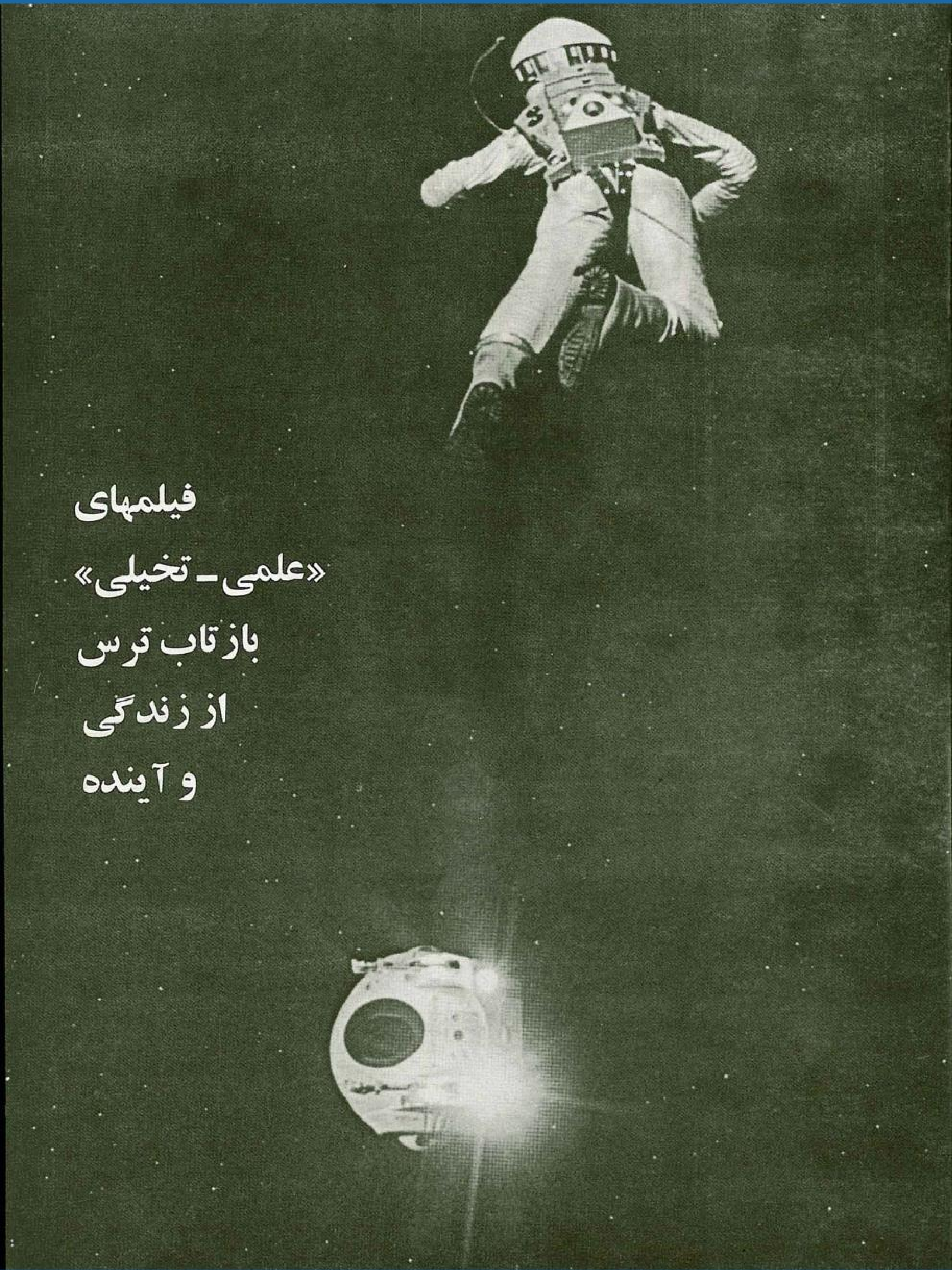
تلویزیون بی‌بی‌سی می‌سازد. ساختن مجموعه فیلمهائی درباره هنر دربی‌بی‌سی آغاز می‌شود. "جان هالاس" مجموعه فیلمهای "شاعر و نقاش" را می‌سازد.

درزمینه نقاشی متحرک: درکانادا، نورمن مک‌لارن تجربه‌هایی را درزمینه فیلم سه‌بعدی آغاز می‌کند، و "حصار، حصار است" را برای جشنواره انگلستان می‌سازد. جشنواره فیلم در ساحل جنوبی تحت نظارت انستیتوی فیلم انگلستان بنیان نهاده می‌شود که‌بعدها به سینما تئاتر ملی لندن تبدیل می‌شود.

۱۹۵۲ ــ درآمریکا: پرده عظیم سینه‌راما در نیویورک ایجاد می شود. جین‌کلی و استانلی دانن "آواز زیر باران" را می‌سازند. فردزینه‌مان "ماجرای نیمروز" را براساس فیلمنامه‌ای از "کارل فورمن" با بازیگری "گاری‌کوپر" و "گریس‌کلی" برای "استانلی‌کرامر" کارگردانی می‌کند. " کلربلوم " در "لایم‌لایت" چاپلین بازی می‌کند. فیلمهای "اتللو" بکارگردانی اورسون‌ولز و " زنده‌باد‌زاپاتا" بکارگردانی "الیاکازان" ساخته می‌شوند. در فرانسه: "کاسک‌طلا" بکارگردانی "ژاک بکر" استعداد بازیگری "سیمون سینیوره" را به معرض نمایش می‌گذارد. رنه‌کلر، "گلهای شب" را با بازیگری جینالولوبریجیدا می‌سازد. فیلمهای "مزد ترس" بکارگردانی "هانری ژرژ کلوزو"، "تعطیلات آقای اولو" بکارگردانی ژاک‌تاتی، و "بازیهای ممنوع" بکارگردانی رنه‌کلمان ساخته می‌شود. درایتالیا: ویتوریودسیکا بهترین فیلم اجتماعی ایتالیا را بنام "امبرتودی" را می‌سازد. در ژاپن: آکیراکوروساوا فیلم "زیستن" و میزوگوشی "زندگی اوهارو" را می‌سازند

درزمینه‌مستند: درفرانسه، "ژرژفرانژو" "هتل‌اینوالیدس "آلن‌رنه وکریس‌مارکر "مجسمه‌هامی‌میرند"، وآلبرلاموریس یال سپید اسب وحشی را می سازند.

در زمینه‌نقاشی‌متحرک: درآمریکا، دوران‌مهمی‌برای "یو.پی.ا" با فیلمهائی نظیر "مادلین" آغاز می‌شود. درانگلستان: جون و پیتر فولدز، فیلم "پیدایش انیمیشن" را می‌سازند.


فیلمهای
«علمی ـ تخیلی»
بازتاب ترس
از زندگی
و آینده

در فیلمهای ترسناک، عامل وحشت غالبا" ترس از مرگ است. اما در نوع " علمی — تخیلی "، ما با ترس از زندگی و آینده‌مواجه می‌شویم ۱. انسان قرن بیستم همواره از یک وحشت دائمی و یک پرسش آزاردهنده دربارهٔ آیندهٔ خود، رنج می‌برد. او مدام از خود می‌پرسد: آیا بشر، سرانجام خود را براثر عوامل زیانباری که از اختیارش خارج شده‌اند ازمیان خواهد برد؟ فیلمهای "علمی — تخیلی" عمدتا" سعی در روشن‌کردن این عوامل منهدم‌کننده دارند و هریک درحدخود می‌کوشند گوشه‌ای از مشکلات فعلی ما را آشکار سازند. مسائلی چون: ازدیاد فوق‌العاده جمعیت (سبزدانه). اقتدار بیش از اندازه حکومت (فارنهایت ۴۵۱)، آلودگی محیط زیست (هجوم بی‌صدا) و یا از همه مهمتر ازیک فاجعه اتمی (مرد امگا، آخرین مرد روی زمین، پنج، آخرین زن روی زمین، سیاره وحشیها، جهان، گوشت و شیطان) موضوع اصلی بیشتر این فیلمهاست.

ترس از آیندهٔ نامعلوم، ناشی از فرهنگ کنونی ماست و دلایل بیشماری وجود دارد که چرا این احساس انتزاعی در دورهٔ فعلی، قلب و روح ما را دربرگرفته. ما دارای آن توانائی هولناک برای نابودی خودهستیم و این را هم می‌دانیم. هرآن احتمال دارد کنترلمان را برماشینهائی که خود ساخته‌ایم، از دست بدهیم و یا آنکه دانشمنـــــدان و هوشمندان برتر، ما را تبدیل به بردگان خود کنند. حتی درآن گروه از فیلمهای" علمی — تخیلی " که دربارهٔ حملهٔ موجودات برتر، از فضای خارج به‌کره زمین است، چنین‌اندیشه‌ای کاملا" خودنمائی می‌کند. (او از فضای‌خارج آمده، جنگ دنیاها) فیلمهای "علمی — تخیلی" غالبا" ما را با مفهوم تازهٔ "قدرت" آشنا می‌کنند. دراین فیلمها انسان در مقابل "ناشناخته‌ها" — هرچیزی که درآینده بتواند اتفاق بیفتد — قرار می‌گیرد و واکنش وی‌بررسی می‌شود. این "ناشناخته‌ها" معمولا" ویرانگرند وباید گفت دراکثر موارد از مغز خود ما ناشی می‌شوند. در فیلم "سیاره وحشیهـــــا"، فضانوردی، (چارلتون هستون) به‌جهان آینده وارد می‌شود. او در این جهان تنهاست و باید خود را با این اندیشه که تنها خواهد زیست، سازگار کند. وضعیت مشابهی نیز در فیلم "ماشین زمان" بر "رادتیلور" حکمفرمامی‌شود. دراین هر دومورد، بازیگر اصلی فیلم زنی زیبا و مطیع می‌یابد و می‌کوشد او را از این جهان نامانوس نجات دهد. و البته "نجات"، جز با "فرار" امکان‌پذیر نیست. در فیلم "سیارهٔ وحشیها"، فضانورد دراین عزم خود موفق می‌شود. اما در "زیر سیارهٔ وحشیها" که می‌توان گفت دنبالهٔ منطقی فیلم قبلی است، او ناکام می‌ماند. همانگونه که قهرمان فیلم "ماشین زمان" هم در این‌راه کامیاب نمی‌شود.

گرچه ترس از آینده هسته اصلی بسیاری از فیلمهای علمی — تخیلی است، اما نباید تصور شود که بدبینی مطلق حاکم برآنهاست. بیشتر، باوجود شکستها و ناکامیهائی که در طول نمایش از نظر می‌گذرد، تماشاگران

● فیلمهای علمی — تخیلی، عناصر مشترکی با فیلمهای ترسناک دارند.

● در بسیاری از فیلمهای علمی — تخیلی، وحشت از این که بشر به‌دست‌خود دنیا را منهدم کند دیده می‌شود.

نقطه‌های امیدی هم برای آینده در مضمون فیلم می‌یابند — حتی اگر نیل به این آیندهٔ امیدبخش، پرمخاطره و مشکل جلوه کند. (به‌عنوان نمونه در مورد فیلمهای روزی که زمین ایستاد، ۲۰۰۱: یک اودیسه فضائی، جزیره جهان، مرد امگا، جهان‌غرب).

در "۲۰۰۱"، بینش فیلم بیانگر آینده‌ای روشن اما مجهول و ناشناخته است. این‌کیفیت بخصوص در دقایق پایانی فیلم خودنمائـــی می‌کند. زمانی که "کایردولوآ" در انتظار ورود مجدد به‌گردش زندگی بسر می‌برد تا باردیگر بصورت یک جنین انسانی متولد شده، باجهان برای گریز از آینده ممزوج شود. در فیلمهای "روزی که زمین ایستاد" و " او از فضای خارج آمده"، موجودات برتر آسمانی موکدا" قول می‌دهند که درآینده بازگردند و به‌انسان سرگردان و ناایمن زمینی — قبل از آنکه خود را از میان بردارد — یاری رسانند. به‌واقع دراین مورد، قول کمک موجودات فضائی نه تنها برای ما تسلی‌بخش و آرامش‌دهنده است، بلکه آنها را برتر از ما، و بصورت "انسانهای کامل" نشان می‌دهد.

در فیلمهای علمی — تخیلی، انسان بزرگترین دشمن نوع خود بشمار می‌رود. در "سفر تخیلی" گروهی از دانشمندان به اندازه‌های ذره‌بینی در می‌آیند و وارد بدن یک‌نفرمی‌شوند. سیستم دفاع بدن فرد، به‌زیر دریائی ناشناخته حمله می‌کند و سعی در از میان‌بردن آن دارد. ظاهرا" در این فیلم ودیگر فیلمهای مشابه، چنین استعاره‌ای نشانهٔ آنست که هرفرد، دشمن همنوعان خود است. اوست که بالقوه نیروی انهدام تمامی جهان‌را درکاسه سرخود دارد و اوست که مسئول آلودگی محیط زیست یا جنگ هسته‌ای است، و بهمین دلیل اگر می‌خواهد زنده بماند و دریک جامعه انسانی زندگی کند، باید برهیجانات و انگیزه‌های حیوانی و نیز ترسهای غیرانسانی خودچیره شود. اما یک نکته را در این میان باید خاطر نشان کرد. برخلاف فیلمهای ترسناک، فیلمهای علمی — تخیلی فاصله‌ای "مکانی" از ما دارند که همین بعد مسافت، خود تا حدی آرامش دهنده است. داستان درخانهٔ ما یـــا در صحنه‌ای از گذشته اتفاق نمی‌افتد، بلکه در سفینه‌های فضائی، سیاره‌های دیگر، مکانهای نامانوس غیرعادی یا خارجی، بالا یا زیر زمین، و یا درآینده رخ می‌دهد. زمینهٔ فیلم، تاریک و تیره نیست. همه‌چیز روشن، اغلب بیش از اندازه درخشان و نورانی است. معمولا" "هیولا" یا شخصیتی پست‌و هولناک دراین فیلمها دیده نمی‌شود، بلکه هیولا، معمولا" خود" بشریت" است. مثلا" در "سیارهٔ ممنوع"، این اند یشه را به‌وضوح می‌بینیم. دراین فیلم هیولایی عجیب، از انگیزه‌ها و تمایلات حیوانی دانشمندی که در سیاره زندگی می‌کند، خلق می‌شود و زمانی که دانشمند بخواب می‌رود، شیطان درونیش رها می‌شود — درست همچنانکه دکتر "جکیل"، "آقای هاید" را آزاد می‌کرد — و بیک نیروی منهدم کننده فوق‌العاده قوی تبدیل‌می‌شود.

باوجود همهٔ آنچه که گفتیم، و هرچند تفاوتهای اساسی بین فیلمهای علمی — تخیلی وترسناک وجود دارد، اما از آنجا که هر دو "نوع" با دیدگاههای مجهول و حوادث نامانوس سروکار دارند، غالبا" برهم منطبق می‌شوند و عناصری از یکدیگر را درخود می‌پرورانند. به‌ویژه، پس از جنگ جهانی دوم، یعنی زمان پیدایش بمب اتمی و برداشتن اولین گامها در تسخیر فضا، دراین‌دوگونـــه آمیختگی فزاینده‌ای بوجود آمد. چنانکه گاهی صحیح است از فیلمهای "علمی — تخیلی — ترسناک" سخن بگوئیم. نمونه‌هائی از ترکیب این‌دوگونه‌مثلا" می‌تواند "هجوم‌ربایندگان‌تن"، "سیارهٔ ممنوع"، " شب مردهٔ جاندار"، و " حباب " باشد. وقتی می گوییم فیلمهای علمـــی — تخیلـــی گاه ترسناک هم هستند، به این معنی است که فضای خارجـــی و ناشناخته، واقعا" درما ایجاد وحشت‌می‌کند، وتفاوتی با هیولاهای ترسناک کلاسیک ندارد. این‌تصور، به‌ویژه باتوجه به نیروی منهدم کننده سلاحهای هسته‌ای — که همچون تسخیر فضا نتیجه "علم" ماست — تقویت می‌شود.

■ فیلمهای تخیلی

فیلمهای تخیلی با فیلمهای علمی — تخیلی و ترسناک رابطه نزدیک دار دو عناصری از هر دونوع را درخود دارند. با این‌حال، تفاوت اینجاست که آنها بیشتر بصورت یک کاوش شخصی درافکار ناخودآگاه ما، رویاهای زمان کودکی، یا زوایای تاریک مغز ما ظاهر می‌شوند. معمولا" هسته اصلی این فیلمها، توهم‌های یک‌نفر است و وهم‌وخیال، از تخیل یکی از بازیگران ناشی می‌شود. (مانندجادوگر شهر "آز"، پنج‌هزار انگشت دکتر تی، آلیس در سرزمین عجایب، زندگی مرموز والترمیتی، و پرندهٔ آبی)

اساس کار در یک فیلم‌تخیلی آنست که جهان خارج درمقابل جهان درونی و خیالی، تقویت شود. به‌این‌ترتیب، فیلم بطور ضمنی این اندیشه را در مغز ما القا می‌کند که‌هرچند جهان واقعی و ملموس کمتر از دنیای وهم و تخیل "جالب توجه" است، امابا این‌حال، مکان " امن "تری است.

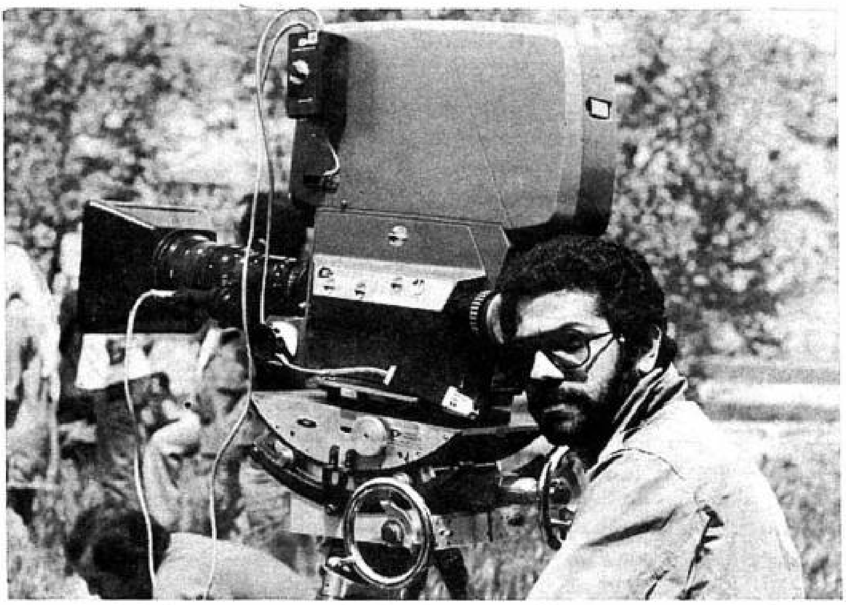
نوشتهٔ "استوارت ام. کامینسکی"
ترجمهٔ فرزاد سهیلی

---

(۱) سوزان سنتاگ در کتاب "ضدتوصیف"، زیرعنوان "تصویر مصیبت"، تحلیل‌استادانه‌ای دربارهٔ تاثیر اندیشه یک فاجعهٔ قریب‌الوقوع برذهن افراد که موضوع اصلی فیلمهای علمی تخیلی و ترسناک است، ارائه می‌دهد.

گفتگو با «علیرضا زرین‌دست»

در این حرفه، نقطهٔ اوج وجود ندارد



علیرضا زرین‌دست، یکی از معدود فیلمبردارهای چیره‌دست سینمای ایران است که حضورش در هر فیلم، امتیاز برجسته‌ای برای کارگردان به شمار می‌آید. زرین‌دست، پیش از آن که فیلمبرداری را آغاز کند، عکاس فیلم بوده و آنچه تاکنون اندوخته، حاصل تجربه‌های عملی و مطالعه شخصی اوست، بی آن که کلاس و مدرسهٔ این کار را طی کرده باشد.

فیلمبرداری حرفه‌ای را از سال ۱۳۴۸ با فیلم "شکوه قهرمان" آغاز کرد و تاکنون، حدود چهل فیلم کوتاه و بلند را فیلمبرداری کرده است. تعدادی از این فیلمها عبارتند از:

۱۳۴۹: از دست‌رفته، ۱۳۵۰: فاتحین صحرا، وحشی جنگل، لوطی،خداحافظ رفیق، رشید، ۱۳۵۱: خواستگار، حسن سیاه، مردی در توفان، ۱۳۵۲: خورشید در مرداب، صمد آرتیست می‌شود، ساز دهنی ۱۳۵۳: مسلخ، ۱۳۵۴: صمد خوشبخت می‌شود، شاهرگ، همت، ۱۳۵۵: صمد در راه اژدها، ۱۳۵۶: در امتداد شب، ۱۳۵۷: گزارش، صمد به شهر می‌رود، ۱۳۵۸: سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۹: خط قرمز، ۱۳۶۱: فرمان، ۱۳۶۲: بازجویی، نقطه ضعف.

زرین‌دست، سه فیلم بلند نیز در خارج از کشور فیلمبرداری کرده و هم اکنون در حال فیلمبرداری فیلم "مدار بسته" است.

▪ یک فیلمبردار تاچه حد کارش به‌ابزار کار (مانندنورسنج) و به افراد (مانند دستیار فیلمبردار) و سایر عوامل مرحلهٔ تولید (مانند لابراتوار) وابسته است؟

ـ افراد و ابزار اهمیت دارند اما تاثیر خیلی زیادی در کار فیلمبردار ندارند. تعدادی از دستیارانی که با من کار کرده‌اند اکنون جزء فیلمبردارانی هستند که روی‌کارشان حساب می‌شود. به‌دستیاران فعلی هم تاآنجا که می‌توانم الفبای‌کار را می‌آموزم.

درمورد ابزار هم نورسنج که دراختیار فیلمبردار است. پس می‌ماند لابراتوار. در ایران دولابراتوار بیشتر نداریم، اگر بگوییم هردو بد هستند. پس باید این حرفه را کنار گذاشت. حتما" یکی از این دوبهتر است پس با بهترین کار می‌کنم. به‌خاطر تجربه فیلمبرداری که درخارج از ایران داشتم مسائل لابراتوار را به‌خوبی حس کردم. یعنی اینکه به‌تمام نکات درهنگام فیلمبرداری دقت می‌کردم‌و سعی داشتم که جنس تصویرها را آن طور که در ذهنم بود رعایت کنم. پس از آماده شدن کپی کارمی‌دیدم که لابراتوار تمام موارد را در نظر گرفته است. در ایران، از این‌لحاظ اغلب دچار مشکل می‌شوم و نتیجهٔ کار، آنچه باید باشد، نیست. درحالیکه همان کارهایی راانجام میدهم که درخارج نیز انجام می‌دادم. به‌هرحال احتمالا" یا نواقصی در داروهای شیمیایی است و یا در شکل اجرایی لابراتوار. اصولا" در ایران فیلمبردار آنچه را کـــه می‌خواهد، باید دقیقا" سرصحنه و در درون دوربین انجام دهد. چون بعد از این مرحله نمی‌توان کنترل زیادی داشت.

▪ فیلمبرداری در صحنه‌های داخلی را بیشتر می‌پسندید و یاکار در فضای آزاد؟

ـ تفاوتی ندارد. بستگی به‌قصد و استفاده درست از فضای داخلی و خارجی دارد.

ه به‌نظر شما آیا قصهٔ یک فیلم باید مورد توافق مدیر فیلمبرداری هم قرار گیرد، یا فقط آگاهی از نوع قصه به‌لحاظ جنبه‌های تکنیکی کافیست؟

ـ رابطهٔ فیلمبردار و کارگردان مسئله حساسی است. به‌نظر من، فیلمبردار دو نوع برخورد با فیلمنامه دارد. یکی نقش مکانیکی خودش است به‌هنگام فیلمبرداری. جنبهٔ دیگر، برخورد با قصـه و ارزش‌هـا و فضای آن است. فیلمبردار باید بتواند باقابلیت خود، آن فضا را به نمایش بگذارد. قبل از شروع فیلمبرداری باید بین مدیر فیلمبرداری و کارگردان، فیلمنامه مورد بحث قرار گیرد و به توافقهای لازم برای‌کار برسند. این مسئله در "خط قرمز" بین من و آقای کیمیایی رعایت شده بود. کیمیایی نوع خاصی ازفیلمبرداری را برای این فیلم می‌خواست. بعد ازدیدن دوفیلم، به توافق رسیدیم. تستی نیز گرفته شد که بعد از دیدن تست سبـک فیلمبرداری فیلم کاملا" مشخص شد.

ولی به‌طورکلی این‌موضوع بستگی دارد به برخورد فیلمبردار و کارگردان با فیلمنامه. سئوالی‌که مطرح می‌شوداین استکه آیا قراراست فیلمی ساخته شود که زندگی را تامین کند و یا اینکه فیلمی می‌خواهند بسازند که‌ماندگارباشد.

▪ چرا تفاوت بین متصدی دوربین و مدیـر فیلمبرداری در ایران رعایت نمی‌شود؟

ـ این‌طور نیست که رعایت نمی‌شود. با بوجودآمدن سیستمهای سندیکایی و اتحادیه‌ای وجانشین‌شدن ماشین به‌جای انسان کمبودشغل نیز به‌وجود آمد. درنتیجه مقداری شغل فرعی نیز پیدا شد. ازجمله شغل متصدی دوربین‌یا به اصطلاح فیلمبردار که سندیکا مدیـــران فیلمبرداری را ملزم می‌کند که از متصدی دوربین هم استفاده کنند. در گذشته، مدیر فیلمبرداری و فیلمبردار یک نفر بودند. زیرا این دوکار در رابطهٔ مستقیم باهم است. اگر بعدها دونفر شدند به دلیل همان سیستمهای سندیکایی است. شاید بتوان این‌طور تعبیر کرد که رابطهٔ مدیر فیلمبرداری و فیلمبردار مثل رابطهٔ قلم‌مو و نقاش است. بنابراین متصدی دوربین کارش بیشتر به‌عنوان یک وسیلهٔ کار است. وقتی صحنه را مدیر فیلمبـــرداری نورپردازی می‌کند و پشت دوربین قرارمیگیرد خیلی خوب میداند کـه چه ترکیبی را ضبط می‌کند. اما اگر متصدی دوربین داشته باشد باید تمام این مسائل را برای او توجیه کند. باید به او بگوید همانطور نگاه‌کن وترکیب‌صحنه را انجام بده که در ذهن من است و مـــن می‌خواهم. در ایران هم اگر این مورد رعایت نمی‌شود، امیدوارم روزی بالاخره رعایت‌شود چون ماهم اگر تابع سندیکا باشیم از نظر انسجام شغلی بهتر است. ولی در دنیا هم خیلی از مدیران فیلمبرداری به‌دلیل عدم رعایت قانون (زیرا گاهی ترجیح میدهند خودشان کار فیلمبرداری را انجام دهند) زیر فشار سندیکا قرار میگیرند و با آن مبارزه

هم‌می‌کنند. آنها جریمه‌می‌شوندیااخطار می‌گیرند ویا حتی کارت عضویت سندیکایشان لغو می‌شود. که این مورد بارها برای هاسکل وکسلر، ویلموش زیگموند و لازلو کواکس اتفاق افتاده است. یا حتی برای بیلی‌ویلیامز، مدیر فیلمبرداری فیلم "گاندی". زیرا اینها اصرار دارند که خودشان پشت دوربین قرار بگیرند. ولی مقررات مانع آنها می‌شود. در ایران هم چون شخصی که نورپردازی را انجام میدهد پشت دوربین قرار میگیرد باید لقب مدیر فیلمبرداری‌رابه‌اواطلاق‌کرد. چون کسی که نورپردازی میکند درحقیقت دارد مدیریت را انجام میدهد.

■ پس شما جزو کسانی هستید که تصدی دوربین را هم خودتان انجام میدهید؟

ـ بله من هم مثل خیلی‌ها پشت دوربین قرار میگیرم، ولی به‌هرحال من هم امیدوارم که روزی در ایران متصدی دوربین‌هم داشته باشیم. چون کار مدیرفیلمبرداری سبک‌تر می‌شود و کیفیت کار بالاتر می‌رود.

■ به‌نظر شما کارگردان باید تاچه‌حد به‌مسائل فنی دوربین آشنایی داشته باشد؟

ـ این سئوال شما مرا به‌یاد مصاحبه‌ای انداخت که باهاسکل و کسلر انجام شده بود. او کسی است که اولین فیلم جرج‌لوکاس را به نام "آمریکن گرافیتی" (دیوار نوشته‌های آمریکایی) را فیلمبرداری کرده است. جواب خوبی داده بود. که البته من اقتدا به‌جواب او نمی‌کنم اما نظر خودم نیز همین است. او گفته بود: "لازم نیست که یک کارگردان‌تسلط وشناخت کامل به‌ابزار فیلمبرداری و مسائل تکنیکی داشته باشد. چون کافیست که این تسلط را درکار خودش داشته باشد. اثر باید درذهن او بوجود آمده باشد."

به‌نظر من هم یک فیلمبردار می‌تواند کمبودهای کارگردان را درزمینه‌ء عدم آگاهی کافی به دوربین جبران کند مهم خود اثراست. واین اثر باید دقیقا" در ذهنش شناور باشد. اکثر فیلمسازان مطرح دنیا همینطور شروع کرده‌اند و درکنار یک فیلمبردار خوب، توانسته‌اند فیلم خوبی بسازند، و به مرور تسلط تکنیکی را نیز بدست بیآورند. امثال اینها زیادند مثل: اسپیلبرگ، لوکاس، اسکورسیسی‌و دیگران. با مایکل کیمینو سازنده‌ء "شکارچی گوزن" که این فیلم کاملا" نشان میدهد که فیلمبردار نقش عمده‌ای در موفقیت فیلم داشته است. البته این موضوع را باید درنظر داشت که خود فیلمنامه هم ظرفیت تبدیل شدن به‌یک کارخوب را داشته است. این صحبت کوروساوا، استاد مسلم سینما، کاملا" درست است که از یک فیلمنامه بد، بهترین کارگردان و بهترین فیلمبردار هم نمی‌توانند کارخوبی ارائه دهند ولی از یک فیلمنامه خوب، یک کارگردان متوسط و یک فیلمبردار متوسط هم می‌توانند اثر خوبی بسازند. اصولا" مردم وقتی به دیدن یک فیلم میروند، درهمان ده دقیقه اول فراموش می‌کنند که فیلمبرداری فیلم خوب است. به‌معنایی دیگر، اگر مردم فیلمی را بدبدانند، کاری ندارند که فیلمبرداری فیلم عالی بود و یا احیانا" دوتا بازیگر هم خوب بازی‌کردند.



"رابطه‌ء کارگردان و فیلمبردار، مسئله‌ء حساسی است" ـ زرین‌دست و کیمیایی، پشت دوربین "خط قرمز"

درنتیجه تمام این مزایا هم در همان بدبودن فیلم حل می‌شود. ولی اگر فیلم مورد قبول باشد، این‌موفقیت نصیب همه دست‌اندرکاران تهیه‌ء فیلم می‌شود.

■ دلیل ضعف تکنیکی فیلمبرداری درایران را کمبود وسایل و امکانات میدانید یا نحوه‌ء کاربرد وسایل موجود؟

ـ مسئله کمبود وسایل مطرح نیست. چون اکثر فیلمبرداران دنیا با همین دوربین آریفلکس یا با همین پروژکتورهایی که‌درایران به "ژاپنی" معروف است کار می‌کنند. ولی فکر می‌کنم بهتر است که گفته شود نحوه‌ء کاربرد وسایل و مقداری هم کمبود دانش این‌کار که بسیاری از فیلمبرداران ما دچارش هستند، باعث شده این ضعف تکنیکی به‌چشم آید. البته به‌استثنای معدودی که من فکر می‌کنم کارشان در سطح فیلمبرداران خوب دنیاست.

■ آیا فکر می‌کنید رنگی‌شدن فیلمهای ایرانی می‌تواند نقشی دربالابردن کیفیت آنها داشته باشد؟

ـ بله، میتواند. ولی بستگی دارد به نگاه فیلمساز در استفاده از رنگ. متاسفانه تاآنجا که من سراغ دارم به‌جز مواردمعدودی، درفیلمهای‌ایرانی استفاده‌ء درستی از رنگ نمی‌شود. حتی آن دورانی که اغلب فیلم سیاه و سفید در ایران متداول بود و خود من هم کار می‌کردم این موارد رعایت نمی‌شد، الان هم باز می‌بینیم درست مثل اینکه هیچ اتفاقی نیفتاده و فیلم‌هم رنگی نیست و همان سیاه وسفید است. هیچ سعی نمی‌شود که یک هارمونی بدست بیاید.

■ آیا عدم وجود "کارگردان هنری" را در سینمای ایران به‌عنوان یک فرد حرفه‌ای‌حس می‌کنید؟

ـ بله، به شدت. ولی به دلایلی‌کمبودش جبران نمی‌شود. یکی به دلیل گرفتاری مسائل اقتصادی سینمای ایران است که‌باعث می‌شود تهیه کننده از مخارج فیلم‌کم کند تا پول کم نیاورد. تعداد طراحان صحنه که کار را بلدند،شاید سه نفر بیشتر نباشد. نقش طراح صحنه به‌اندازه‌ء خود فیلمبردار و کارگردان حساس است و به خلق فضا و جاافتادن شخصیت‌ها درآن فضا کمک می‌کند. حتی آن تعداد اندک هم از پس چنین نقش حساسی برنمی‌آیند. به‌همین دلیل در فیلمها این‌کار را معمولا" فیلمبردار و کارگردان انجام میدهند.

■ فکر نمی‌کنید که صدابرداری سرصحنه بتواند راه‌گشای تحولی تکنیکی و کیفی در سینمای ایران باشد؟

ـ درسینمای ایران مدتی فضایی به‌وجود آمد که خیلی سعی می‌شد باصدای سرصحنه فیلمبرداری کنند. از جمله فیلمبردارهایی که بیش از دیگران با این روش‌کار کرده، خود من هستم. سه فیلم در ایران و سه فیلم هم در خارج. البته این شیوه کار خیلی مشکل است. درایتالیا، حدود ۹۵ درصد فیلمهایشان را بدون صدابرداری سرصحنه‌فیلمبرداری‌می‌کنند. واغلب به دلایل اقتصادی و گاهی به‌خواست کارگردان. حتی فیلمسازی مثل "فلینی" هم فیلمهایش را بدون صدابرداری سرصحنه می‌سازد. در اکثر مواقع هم اگر دوربین مخصوص صدابرداری را حاضر می‌کنند بیشتر بخاطر گرفتن عکس تبلیغاتی برای فیلم‌است.

سینمای ایران اگر بتواند صدابرداری را سرصحنه انجام دهد، این‌کار به یقین یک نقش فرهنگی دارد. یکی از دلایل این است که بازیگر بیسواد، تکلیفش روشن می‌شود. هنرپیشه مجبور می‌شود که باسواد باشد تا بتواند دیالوگ را، هم بخواند و هم حفظ کند، قواعد بازیگری را باید بلد باشد که یکی ازاین قواعد اولیه فن بیان است. خیلی از بازیگران سینمای ایران، این مشکل را دارند. آنهایی هم که این مشکل را ندارند بازیگرانی هستند که از تئاتر به سینما آمده‌اند و این مرحله را گذرانده‌اند. به‌هرحال صدابرداری سرصحنه در سینمای ایران باعث می‌شود یک نسل بازیگر خوب بوجود بیاید و کاری را که روی فیلم انجام می‌شود اصیل‌تر کند. فیلمسازها هم مجبور میشوند که کیفیت کارشان

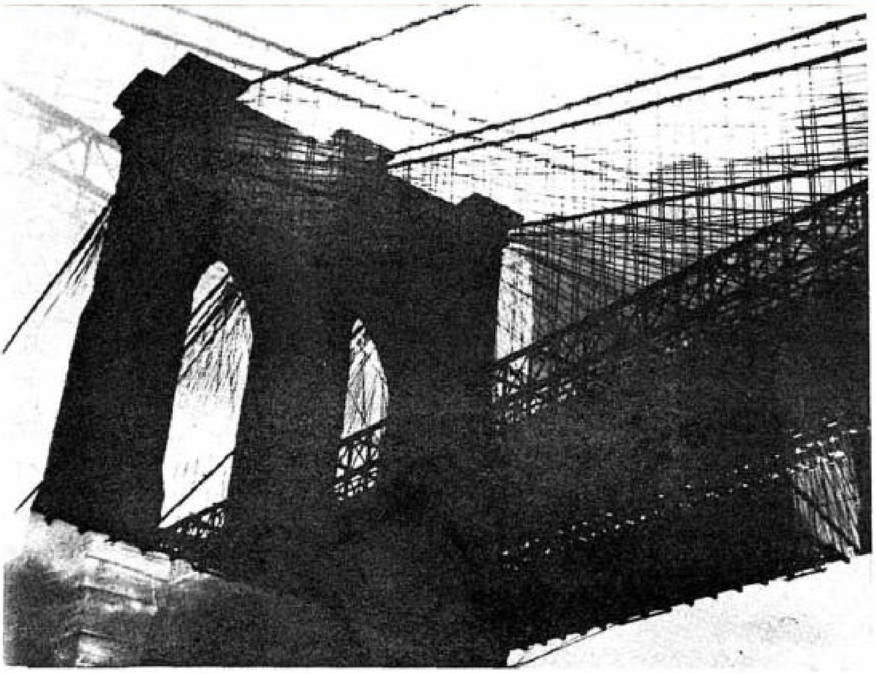
بقیه در صفحه ۵۸

مباحث تئوریک

دوربین ثابت و دوربین متحرک ۶

از کتاب "درک فیلم"

نوشته: "آلن کیس‌بیر"



در فیلم "پلهای اطراف ما"، پلهای نیویورک بنظر متحرک می‌رسند

حرکت دوربین و سوژه

برای فیلمبرداری از یک سوژه، می‌توان دوربین را حرکت داد یا آن‌را ثابت نگاهداشت. دوربین ثابت روی سه‌پایه می‌تواند دوحرکت انجام دهد: یکی پان‌کردن[1] (حرکت افقی دوربین که از لغت پانوراما می‌آید)، بهنگام حرکتی مداوم، یکنواخت و پیوسته در عرض یک‌سوژه یا فضا. و دوم تیلت[2] (حرکت عمودی دوربین بطرف بالا یاپائین) و بالاخره ترکیب این دوحرکت (تیلت ـ پان).

درفیلم **تریستانا**ی **لویس بونوئل** (محصول ۱۹۷۰) نمایـی وجود دارد که با یک پان از روی نمای خارجی یک ساختمان کهنه شروع می‌شود و با تیلت به‌طرف پایین، روی زوج جوانی درمیدانگاه پایین، ادامه می‌یابد. این پان ـ تیلت، تضاد بین زمختی، مردگی و سردی منظره آن ساختمان باستانی را باتحرک، آشفتگی، پریشانی و حالت لطافت آن دو زوج جوان بیان می‌کند.

دوربین متحرک با حرکت به‌جلو، عقب، راست یا چپ، چشم‌اندازی از سوژه را نمایان می‌سازد. حرکتهای دوربین به‌جلو یا عقب، این توهم را در تماشاگر ایجاد می‌کند که خود درمحدودهٔ پرده نمایش فیلم به حرکت درآمده است. این حس حرکت، به خیلی از فضاهای معماری، بعدی سینمایی می‌بخشد. حجم ساختمانی که ازنظر هنری خوب طراحی شده است، در تبدیل سینمایی، ازطریق حرکت دوربین تقسیم‌و پخش می‌شود. به‌طوری که تماشاگر در هنگام دیدن این صحنه‌ها تجربه‌ای بصری و هماهنگ از یک ساختمان را کسب می‌کند.

حرکت چپ یا راست دوربین در عرض یک سوژه، دارای امکاناتی هنرمندانه و متفاوت است. فضای تخت محدوده پرده نمایش، بوسیله **ژان لوک گدار** در فیلمهایی مانند: **تعطیلی آخر هفته** (۱۹۶۸)، **یک بعلاوه یک** (۱۹۶۸)، **باد خاور** (۱۹۶۹) و **همه‌چیز روبراه است** (۱۹۷۲) از طریق استفاده‌حرکت دوربین بطرف راست یا چپ بوجودآمده است.

دوربینی که روی دالی‌سوار شده یا روی سطح متحرک دیگری قرارگرفته، حرکت آرام، روان و نرمی بوجود می‌آورد. بطوریکه کسی به‌حرکت دوربین توجه نمی‌کند و ذهنش از رویدادهای فیلم، دور نمی‌شود. حرکت دوربین روی دست، تصویری لرزان، پرتکان‌وناهموار ارائه می‌دهد. چنین تصویری، این احساس را در ما بوجود می‌آورد که در محل اتفاق، حضور داریم. تصویرهای دوربین روی دست باآنچه که روزانه ما می‌بینیم، تفاوت داردو بنظر طبیعی‌و حقیقی نمی‌رسد، زیرا درک انسان از رویدادها، همچنانکه راه‌می‌رویم، تطبیق می‌یابد، بطوریکه دیدی یکدست از دنیا حاصل می‌شود.

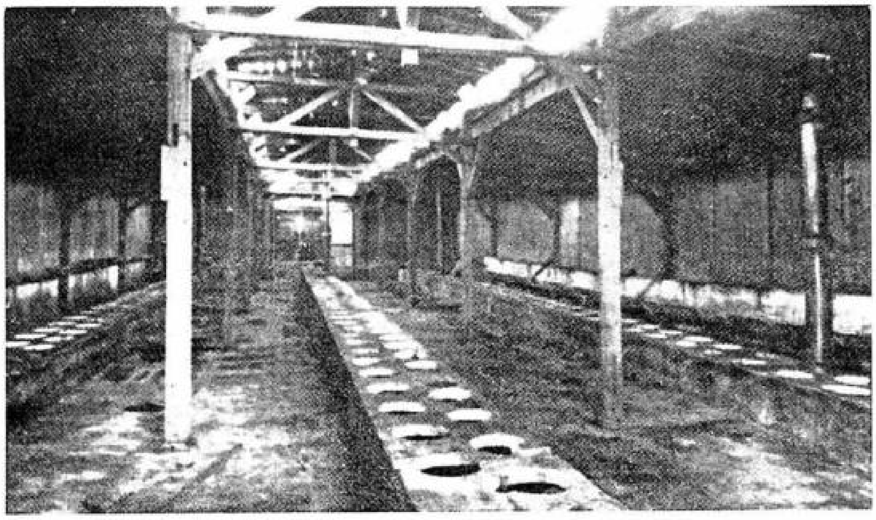
یکی از اثرهای بیشمار زیبائی شناسانـه حرکت دوربین روی دست، در فیلم "**دنباله رو** ساخته **برناردوبرتولوچی** (محصول ۱۹۷۱) دیده می‌شود: صحنه تعقیب ناامیدانه ی درون جنگل وازمیان درختها، با کشته شدن بیرحمانه شخصیتی که توسط **دومینیک ساندا** بازی‌می‌شود، پایان می‌یابد. دراین صحنه از طریق حرکت دوربین روی دست، ریتمی بیقرار به‌نمایش درمی‌آید و این بیقراری، درخور این صحنه هراسناک و دهشت‌زا است.

حرکت در یک فیلم که شامل حرکت اشیاء وآدمهای درون آن است، بهمان قوت‌حرکت دوربین است.

مقایسه‌ای آموزنده از کاربرد حرکت دوربین وسوژه در فیلمهای **پلهـای اطراف مـا** ساخته **شرلی کلارک** (محصول ۱۹۵۹) و **خیـابان کاسـترو** ساخته **بروس بیلی** (محصول ۱۹۶۶) وجود دارد. کلارک دور بینش را برای فیلم‌ـبرداری از پل‌های نیویورک، چنان به‌حرکت در می‌آورد که به این اشیاء ثابت و جامد، زیبائی می‌بخشد. دور بینش بقدری فعال‌است که بیشتر بنظر میرسد این پلها هستند که حرکت می‌کنند. برخلاف وی، بیلی از دوربین ثابت استفاده می‌کند و با پان وتیلت، زیبائی های واقعی نهفته در یک خیابان کالیفرنیای شمالی را نشان می‌دهد.

فیلم **شب و مه** ساخته **آلن رنه** که چند

شب و مه‌ـنمونه‌ای از کاربرد حرکت دوربین



شماره قبل بعنوان مرجعی از کاربرد فیلم رنگی و سیاه و سفید برای انتقال احساسی از گذشت زمان دربارهاش بحث شد، از حرکت دوربین نیز برای قوت بخشیدن بیشتر به چنین احساسی استفاده می‌کند. عکسهای ثابتی که از شرایط محیطی، ماجراها و مردم بهنگام برپائی اردوگاههای نازیها گرفته شده است، در مجاورت و کنار نماهائی از اردوگاهها در زمان حاضر قرار گرفته کــه دوربین بطور مداوم دراین نماها در حرکت است. اثر چنین تضادی سعی می‌کند نشان‌دهد که‌گرچه گذشته، بی‌حرکت، ثابت، مرده و خالی از زندگی است، اما زمان حال، زنده، ،باتداوم درحرکت و تغییر در شکل است. مفهوم اما این است که زمان حال نیز بهمان اندازه برای دستیابی و ادراک مشکل است که زمان گذشته: مثل اینکه فراموش می‌کنیم در اردوگاههای نازیها چه میگذشته است، بنابراین درتشخیص حضور قاتلین درزمان و مکان خود شکست می‌خوریم.

شب و مه از دوربین ثابت نیز بهمان‌خوبی دوربین متحرک برای هدفهای زیبائی‌شناسانه‌اش بهره می‌گیرد. پانها وتیلتهای فیلم دارای‌چنان ریتمی است که تماشاگر به‌سادگی به آن‌خو می‌گیرد. یک صحنه که به‌خوبی در فیلم جا افتاده است، با حرکت پان ـ تیلتی برروی انبوهی از موی انسانی آغاز می‌شود. اما دوربین این‌بار ریتمش را تغییر می‌دهد. حرکت تیلت به‌بالا ادامه می‌یابد و تماشاگر درمی‌یابد که برخلاف تصورش باتوده‌ای از مو روبرو نیست بلکه چیزی بیشتر ازآن‌است: کوهی از مو در می‌یابیم که چگونه شیوه دوربین یک فیلم مستند، می‌تواندفریبنده باشد، زیرا ریتمی که در این صحنه بکاربرده می‌شود و سپس درهم می‌شکند، برای‌فیلمبرداری مستند یک شیوه‌ی استاندارد است.

دراین فیلم انتظار داریم که با پدیــــده اردوگاههای اسیران جنگی نازیها بطور مستندی برخورد بشود. فرضی که درباره آگاهی مانسبت به‌گذشته عمیقا" پذیرفته شده است، درفیلم شب و مه به‌مبارزه طلبیده می‌شود. یعنی این‌که آگاهی درباره پدیده‌های زمان گذشته همچون اردوگاههای نازیها، ریشه در صحنه‌هائی مانند بقایای این اردوگاهها، رجوع به اسناد، گزارشهای شاهدان عینی، عکسها وفیلمهای سینمایی که درآن زمان ساخته شده‌اند، دارد. شب و مه، کاوشی کامل از این منابع آشنا برای اطلاع و دانش نسبت به گذشته، و پرداخت، مثل بررسی دوربین ثابت در مورد اسناد و بقایای آنجا، یک‌شکل استاندارد مستند است.

حرکت تند و آهسته

حرکتهایی که با سرعتی بیشتراز سرعت نرمال (۲۴ کادر درثانیه) فیلمبرداری شوند وباسرعت عــادی به‌نمایش درآیند، اثری تصویری بوجود می‌آورند که حرکت آهسته (اسلوموشن)[3] خوانده می‌شود. اگرفیلمبرداری کمتر از سرعت نرمال باشد، در نمایش باسرعت عادی، حاصلش حرکت تند[4] خواهد بود. حرکت آهسته دارای این خصیصه است که توجه را فقط به‌حرکت‌جلب می‌کند. و تمرکز روی محتوای حرکت یک بازیگر، گاهی توجه ما را به‌اینکه حرکت چه‌چیزی را میخواهد القاء کند، معطوف می‌دارد.

درانتهای فیلم **بانی و کلاید**، سقوط کلاید بارو که با گلوله سوراخ سوراخ شده‌است، بوسیله حرکت آهسته نمایش داده می‌شود. افتادن وی درحرکت آهسته دارای اثر و نتیجه‌ای عظیم‌تر از حرکت عادی است. حرکت آهسته با مایه‌های غالب و چیره فیلم‌ارتباط دارد: که بانی و کلاید اسطوره‌اند.

1- Pan   2- Tilt

3- Slow motion   4- Fast motion

میدانی برای...

بقیه از صفحه ۱۶

عادل" (۱۶ میلیمتری، ۸۰ دقیقه، مسابقه) از سپاه پاسداران منطقه ۲ زرین‌شهر ـ "دیواری از کندوان" کار گروهی (۸میلیمتری، ۱۳ دقیقه، مسابقه) از فیلمسازان تبــــریز ـ "جستجو" (۱۶میلیمتری، ۲۷ دقیقه، جنبی) ـ "بیداری" ساختهٔ مهدوی صفــا (۸ میلیمتــری، ۱۲ دقیقه، مسابقه) از تبریز.

نوبت دوم: "آخرین‌اعلامیه امام" ساختهٔ حمید لیقوانی (۱۶ میلیمتری، ۴۵ دقیقه) از ستــاد برگزاری مراسم دههٔ فجر (تهران)ـ "زنده در خاک" ساختــهٔ داود رئیسی (۸ میلیمتری، ۱۲ دقیقه، مسابقه) از تبریز ـ "عتاب استاد" (۱۶ میلیمتری، ۱۲ دقیقه، مسابقه) از جهاد سازندگی اصفهان.

نوبت سوم: "جای پای‌قدیر" ساختهٔ خسرو معصومی (۱۶میلیمتری، ۵۵ دقیقه، مسابقه) تولید ادارهٔ تولید فیلم و عکس و اسلاید وزارت ارشاد اسلامی ـ "تروریست‌هــای اقتصادی" ساختهٔ جواد رجب‌زاده (۸ میلیمتری، ۱۸ دقیقه، مسابقه) از باختران ـ "وقتیکه ستاره‌هــا سقوط می‌کنند" ساختهٔ شهرآزاد (۱۶ میلیمتری، ۵۵ دقیقه، مسابقه) از شهرستان میانه.

شاخص فیلمهای روز چهارم، "جای پای قدیر" بود که امتیازات آن را باید در حرفه‌ای بودن و سابقهٔ سازندگان آن جستجو کرد. بازی خوب بازیگر فیلم و مونتاژ آن، از نکات برجستهٔ فیلم بود.

روز پنجم

"فتح خرمشهر" (۸میلیمتری، ۳۰ دقیقه، مسابقه) از سیمــای جمهوری اسلامی ایران ـ "مبصر" ساختهٔ علی‌اکبرقربانی (۸ میلیمتری، ۸ دقیقــه، جنبی) ـ "کــودک و انقلاب" (۱۶ میلیمتری، ۲۰ دقیقه، جنبی) و "سیب" ساخته پرویز نادری (۱۶ میلیمتری، ۱۰ دقیقه، نقاشی متحرک) از کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان ـ "حدیث خونین" ساختهٔ یدالله نوعصری (۱۶ میلیمتری، ۹۰ دقیقه، مسابقه) از واحد تولیدفیلم بنیاد مستضعفان تبریز ـ "امیرآباد" ساختهٔ قدرت کاویار ـ "پیش بسوی کربلا" ساخته ناصر گلی ـ "دیوار ساختهٔ محمود نظرعلیان.



○ سیدحسین حقگو، گزارش کارهیات داوری را اعلام می‌کند



○ نمایی از فیلم "حدیث خونین"

ساخت دراماتیک در سینما ـ ۵

شخصیت‌پردازی در سینما

■ شخصیت‌ها در درام سینمایی به‌گونه‌ای متفاوت از شخصیت‌های نوول یا روی صحنهٔ نمایش تکامل می‌یابند. در فیلم، بسیاری از عواطف که در شکل‌های بیانی و نمایشی دیگر با گفتار و شرح حوادث آشکار می‌شود، به وسیلهٔ عدسی دوربین، به‌وسیلهٔ حرکتهای فیلمبرداری شده بیان‌کنندهٔ افکار درونی، وباتدوین صحنه‌ها در سکانسی که معنای‌کلی آن رسانندهٔ پیامی متفاوت از پیام‌صحنه‌های واحد است، نمایانده می‌شود.

چرا که قابلیت باور و قبول یک‌شخصیت سینمایی به‌تجربه‌ای که بینندگان در داوری مردم از زندگی واقعی دارند مربوط می‌شود، ودرنتیجه، از یک شخصیت تصویر شده انتظار می‌رود که همانند شخصی باشد که می‌کوشد روی پرده سینما تصویرش کند. و باتوجه به قدرت درشت‌نمایی سینما، تفاوتی بین عوامل گوناگون مانند تغییرپذیری چهره، تاثیر گذاری کلی یا جاذبهٔ ظاهر، و هیئت و چگونگی ظاهر باتوجه به نقش، بلندی قد و وزن در مقایسه با شخصیت‌های دیگر ــ وجود دارد. اما، انگیزه و نیروی محرکهٔ شخصیت سینمایی از همان اصول دراماتیک ارسطویی ("طبیعت درونی از طریق اعمال ظاهری بیان می‌شود") که در شکل‌های نمایشی و هنری دیگر یافت می‌شود پیروی می‌کند.

طرح داستانی و روابط شخصیت‌ها

اهمیت تطبیقی شخصیت‌ها و طرح داستانی تا اندازهٔ زیادی به موقعیت جغرافیایی سینماگران مربوط می‌شود. به‌عنوان مثال: سینماگران اروپای غربی معمولا" مکاشفهٔ سینمایی شخصیت را از طریق نمادها و گفتار و مقالهٔ فیلم شده دربارهٔ موقعیت و شرایط انسان نشان می‌دهند و آن را مهم‌تر از یک داستان خوب می‌دانند. موقعیت سینماگران اروپای شرقی براین مبنا است که هم طرح داستانی و هم تکامل شخصیت‌ها، جنبهٔ فرعی‌دارد و تابعی برای برقراری ارتباط والقای اندیشه‌ها و عقاید ایدئولوژیک است. سنت سینمای آمریکا بشدت طرفدار یک طرح داستانی با پیروی از اصل تکامل شخصیت‌ها و محتوای ساده‌تر و مسایل ایدئولوژیک جزیی بوده است، البته به استثنای زمان جنگ. سنت فیلمسازی آمریکایی با سرعت درحال تحول و دگرگونی است و اکنون گرایش مشخص و قابل‌ملاحظه‌ای برای دوری از طرح‌های داستانی سادهٔ نمایش موقعیت‌ها و پذیرش تکامل واقعی شخصیت‌ها با افزودن محتوای ایدئولوژیک، بیشتروجود دارد.

شخصیت‌پردازی و طرح داستانی بایستی به‌یکدیگر مربوط باشند. بدون داستان خوب، راه‌های جالب معدودی برای آشکارسازی طبیعت یک‌شخصیت از طریق عمل وجود دارد و بدون وجود شخصیت‌های جالب، بیننده بازندگی روی پرده همذات پنداری نخواهد کرد و استادانه‌ترین داستان، بدون این‌شخصیت‌ها، به‌زودی از هم پاشیده خواهد شد.

واقعیت خلاقه‌ساختن فیلم دراماتیک دراین است که رشته‌های بی‌شکل یک اندیشه، در ذهن یک سینماگر به‌یکدیگر پیوند می‌خورد و معمولا" شکل یک موقعیت دراماتیک به‌خود می‌گیرد و شخصیت‌ها به‌تدریج مضمون موردنظر سناریست را ارائه می‌کنند. گاهی شخصیت‌ها از موقعیتی دراماتیک پدید می‌آیند، گاه موقعیت است که از شخصیت قهرمانی که ابعاد دراماتیک دارد نضج می‌گیرد و این البته به‌شرایط، مقتضیات وهدف سینماگر مربوط می‌شود. قوانین تغییر ناپذیر برای تکامل رابطه بین طرح داستانی وشخصیت سینمایی وجود ندارد و آفرینش فیلم نهایی معمولا" با رنج و زحمت فراوان توام است، تا این که پس از تجدیدنظرهای بسیار درهر مرحله از فیلمسازی، فیلمی آماده نمایش می‌شود.

شخصیت و منش سینمایی

شخصیت ظاهری و منش، دوبعد یک‌شخص در فیلم دراماتیک هستند که در مورد یک شخصیت اصلی به منزلهٔ جنبه‌های تناقض، ودرشخصیت‌های فرعی، به‌منزلهٔ عوامل مکمل مورداستفاده قرار می‌گیرند.

شخصیت ظاهر: آن چیزی است که در صورت ظاهر به‌چشم می‌خورد، چهره‌ای است که ما برای ملاقات‌چهره‌های دیگر آماده می‌کنیم، لبخند یا حالت ترشرویی، خوش مشربی یا تندخویی، وقار یا لجاجت که هرکدام به‌نحوی، از تجربه‌های زندگی و نیاز برای همکاری و کنارآمدن و مطابقت پیداکردن با افراد دیگر زاده می‌شود. یک شخصیت ظاهری خوشایند و مطبوع، تحصیل کرده یا صاف و ساده، مجموعه‌ای از صفات مشخصه و دلپذیر است ــ دوستانه رفتارکردن، تواضع، حسن نیت ــ که برای تعریف مشکل است اما همانند عشق واقعی، هنگامی که آن را مشاهده کنیم، فورا" تشخیص می‌دهیم. یک شخصیت ظاهری نامطبوع، به‌سادگی عکس این حالت است، منش (یا شخصیت باطن ــ کاراکتر): آن‌چیزی است که ریشه‌ای عمیق‌تر از شخصیت ظاهری دارد و معمولا" فقط درتضاد و کشاکش آشکار می‌شود. منش یا شخصیت باطن به‌کیفیت‌های اساسی درونی انسان اشاره دارد: صمیمیت، تزویر، شجاعت، بزدلی، چیزهایی که فقط می‌توان هنگامی شناخت که انسان در برابر موقعیتهای دشوار، یا مسئله‌ای بسیار مهم و حیاتی قرار بگیرد. یکی از اساس مقدماتی جاذبهٔ دراماتیک، توجهی است که بینندگان نسبت به‌کارها و رفتار مردم دارند. هنگامی که شخصیت‌های ظاهری ایشان به‌علت رودررویی با وظیفه‌ای خطیر دچار دگرگونی‌هایی می‌شود و "خود"های واقعی درونی آنان آشکار می‌شود، دومرد می‌توانند از نظر منش و شخصیت‌باطن، کیفیت‌های مشابهی داشته باشند، مانند نشانه‌ای از شجاعت، و باوجود این‌ممکن است یکی از آنان، آدمی گوشه‌گیر و آرام باشد و دیگری شخصی اجتماعی. درصورت ظاهر، آنان خیلی جدا از یکدیگر بنظر برسند، و با وجود این، هنگامی که مرحلهٔ آغاز و بروز تضاد و ستیز فرا می‌رسد ــ شخصیت باطن و منش (کاراکتر) درعمل آشکار می‌شود ــ هر کدام از آنان احتمالا" به شیوهٔ خود دارای شجاعتی مشابه خواهد بود، اگرچه شخصیت ظاهری ایشان متفاوت است، اما در زمان عمل، هردوتن شجاعتی مساوی از خود نشان می‌دهند. به‌عکس، دونفر ممکن است در ظاهر خیلی شبیه یکدیگر باشند و نشانه‌های مشابهی مانند خوش‌مشربی، تواضع و حسن‌نیت ظاهری نسبت به‌همه‌کس بروز دهند، اما زمانی که با موقعیت خطیر حاکی از دشمنی یا وسوسه روبرو بشوند، یکی ممکن است "خود" درون خویش را آشکار کند همچون وضعیت یک سرباز درمیدان جنگ و دیگری چون موش، خود را کنار بکشد و ترس بروجودش مستولی شود.

ثبات واستحکام شخصیت‌ها

"احتمال و ضرورت"، واژه‌هایی است که به‌ثبات و قابل قبول‌بودن واکنش‌های یک شخصیت سینمایی ارتباط دارد که در خلال بحران‌های متعدد داستان نشان داده می‌شود وبه‌نسبت و تناوب از شخصیت ظاهری وشخصیت درونی (یا منش) انسان سرچشمه می‌گیرد. شخصیت سینمایی باید همواره به‌طرزی واکنش نشان بدهد که "باورکردنی" باشد و این نکته باتوجه به مجموعه‌ای از نشانه‌های ویژهٔ شخصیت ظاهری و شخصیت باطنی آن و هم‌ـ چنین "ضرورت" با توجه به فشارهای یک یا چند تضاد و برخورد آشکار می‌شود. یک‌انسان معمولی، درزندگی واقعی، در بردارندهٔ مجموعهٔ کاملی از تناقض‌های درونی است. او ممکن است نسبت به کودکان و حیوانها مهربان و درمواردی هم نازک دل باشد، سخاوتمندانه به‌سازمان‌های خیریه کمک کند، و در ضمن، سرهمکارانش کلاه بگذارد ــ بدون هیچگونه‌آگاهی ظاهری از رفتار متناقض او. چنین خصایص متناقض و ناهماهنگ بین شخصیت ظاهری و شخصیت باطنی، درشخصیت سینمایی ممکن است تا اندازه‌ای غیرقابل پذیرش باشد. همان بیننده‌ای که بی‌ثباتی‌های دوستان و مردم پیرامون خود را بابی‌تفاوتی می‌پذیرد، روی ثبات و استواری یک‌شخصیت سینمایی پافشاری می‌کند و تناقض‌ها را به‌عنوان این که‌غیرواقعی هستند، ریشخند می‌کند.

در فیلم "حادثه آکس بو" که داستان به دارآویختن سه‌مرد بی‌گناه است، مرد سالخوردهٔ مهربان و هوشیاری، با تشکیل گروه غیرقانونی تعقیب و اعمال خلاف قانونی افراد این گروه

تا مرحلهٔ به دارآویختن سه‌مرد بی‌گناه‌مخالفت می‌کند. اگر این مرد سالخوردهٔ ملایم طبع و نجیب درآن زمان می‌گفت که" به‌درک گاهی موفق می‌شوند و گاه بازنده"، او به‌شیوه‌ای متباین و متناقض با شخصیت ظاهری‌وشخصیت درونی خود، و مخالف "احتمال و ضرورت"، عمل کرده بود.

تکامل و پرورش شخصیت‌ها

گزینش نشانه‌های ویژهٔ شخصیت ظاهری وشخصیت باطنی که در داستان گنجانیده می‌شود، موکول به‌مناسبت آنها با داستان است. شخصیت‌های واقعی سینما بیشتر از طریق گزینش نشانه‌های ویژهٔ آشکار که تا اندازه‌ای به گره‌خوردن تضادها، بحران‌ها، نقطهٔ اوج و صحنهٔ الزامی و حذف تمامی مطالب نامربوط دیگر، خلق می‌شوند. ما، یک شخصیت قابل پذیرش را بی‌اغراق با جابجا



فرودگاه

کردن نشانه‌هایی از یک شخص زنده به‌روی پرده سینما جان می‌دهیم و این‌چیزی بیش از منظره‌ای است که یک‌نقاش می‌کشد و خواه ناخواه هرگاه ضرورتی ببیند از ترسیم شاخه‌ها و ترکه‌های کوچک روی درخت‌خودداری می‌کند. هدف فیلم، جابجاکردن زندگی نیست، بلکه "دراماتیزه" کردن آن است و فقط تمامی آن نکاتی که از معنی و مفهوم بهره دارد و بایستی برای گنجانیدن در یک اثر دراماتیک انتخاب بشود. حقیقت این است که یک قاتل می‌تواند نسبت به‌کار خود، خوش برخورد و خوش رفتار باشد ولی از نظر اصول دراماتیک، امر بی‌ربطی خواهد بود اگرچیزی به‌داستان اضافه نکند. فیلمساز در انتخاب خود و نمایش نشانه‌های حساس و مربوط و حذف زوائد، شخصیت‌هایی می‌آفریند که درزمینه و مفاد داستان، شخصیت‌هایی واقعی بنظر برسند.

یک شخصیت سینمایی بایستی "دقیقا" برحسب سن، جنس، خصوصیات جسمانی، دانش، شغل، محیط مذهبی و سیاسی و اجتماعی و اقتصادی خود تکامل یابد چرا که بیننده می‌تواند درک کند و هر عمل او را داوری کند، اگر شخصیت سینمایی از جهتی، وضعی ناهماهنگ و نادرست داشته باشد، این امکان وجود دارد که مجذوبیت بیننده را نسبت به‌زندگی روی پرده از بین ببرد و موجب خنده واستهزابشود. شخصیت قابل پذیرش سینمایی بایستی از سه‌جنبه تکامل یابد: جسمانی، محیطی، روانی

نشانه‌های جسمانی

درظاهر، تکامل یک‌شخصیت سینمایی بر اساس ویژگیهای جسمانی او به‌معنای انتخاب بازیگری برای اجرای نقش است‌که از لحاظ جسمانی به نوع شخصیتی که درنظر است او نمایشگرش باشد شباهت دارد. و این جنبه‌های ظاهری به‌نوبت به‌وسیلهٔ تعبیر و تفسیرسینمایی حالتهای چهره، راه‌رفتن و حرکتها، و شیوهٔ سخن گفتن شخصیت تغییر می‌کند. از جهتی، انتخاب بازیگر به‌خاطر ظاهر، به‌معنای آگاهی از این واقعیت است که بیننده، کلیشه‌های ویژه‌ای (معتبر یا نامعتبر) را که زادهٔ تجربه‌ها و آگاهی‌های شخصی است به فیلم انتقال می‌دهد که می‌تواند برپذیرش شخصیت سینمایی از جانب او تاثیر بگذارد.

هرچند که‌تیپ کلیشه شدهٔ سینمایی ممکن است مشکلاتی ایجاد کند، و بازیگران خوب را از نقش‌هایی‌که آنان ظاهرا" مناسب نیستند محروم کند، اما درهرحال، یکی از قوانین سخت فیلم دراماتیک باقی می‌ماند. برای مثال، در فیلم "فرودگاه"، سرمکانیک فرودگاه، مردی تنومند، تقریبا" بدقیافه و اهل عمل است و دائم سیگار برگ می‌جود و بی‌تردید هنگامی که بدون هرگونه تردید و دودلی به نابودی یک هواپیمای گرانقیمت به‌منظور نجات آن دستورهایی صادر می‌کند، عمل او به گونه‌ای تهاجمی حالتی مردانه داشت واین عمل‌جسورانه در شخصیت ظاهر و باطنش موج می‌زد. چنانچه اگر مکانیک، مردی بلندقد، لاغر اندام با صدایی ظریف بود درموقعیت‌های بحرانی، سیگار معمولی دود می‌کرد، شخصیت او، شخصیت نامناسبی بنظر می‌رسید، یا این که عمل و حالت او از لحاظ کمدی، تاثیر بیشتری می‌داشت. تیپ کلیشه شدهٔ یک بازیگر یا شخصیت فرعی، مهم‌تر است چرا که بیننده را به شناخت این که بدون توسل به‌گفتار طولانی و اعمال نمایشی، نمایشگر چه کسی است، توانا می‌کند.

اما، در فراسوی تیپ کلیشه شده، ظاهر جسمانی فرد بطور پرمعنایی به‌گرایش‌ها، خواست‌ها و احتمالا" واکنش او به موقعیت ویژه‌ای مربوط می‌شود. فردی که از دوران کودکی مجذوب کننده بوده است، احتمالا" از جانب دوستان وخویشان نازپرورده شده، مورد محبت آموزگار بوده، در اداره با او بهتر رفتار می‌شود، خوه‌ناخواه، واکنش‌هایی متفاوت از شخص دیگری خواهد داشت که از هیچ‌کدام ازاین عوامل بهره‌ای نبرده است. "رزی" در فیلم "دختر رایان"، نمونه‌ای از آن دسته افرادی بود که همهٔ عوامل را دراختیار داشت: خیلی لوس و نازپرورده تربیت شده، و هنگامی که ازدواج او با یک آموزگار به‌سرخوردگی جنسی بدل می‌شود که شاید نخستین سرخوردگی زندگی وی باشد، "رزی" بدون تردید و تامل درصدد برقرارکردن رابطه‌ای نامشروع برمی‌آید.

درسوی دیگر، شخصی که از دوران کودکی جاذبه‌ای نداشته، ممکن است از این وضع خود، مطالب ارزنده‌ای فراگرفته باشد و از طریق بی‌تفاوتی همبازی‌ها، خویشان، آموزگاران، افراد جنس مخالف، و بعدا" با از دست‌دادن موقعیت‌های خوب در دنیای‌کارهای روزانه، خیلی سریع تجربه‌هایی اندوخته باشد. در جریان رشد جسمانی، این فرد بدون جاذبه، ممکن است عقده‌هایی درخود پدید آورده‌باشد که برواکنش‌هایی درخلال بحران‌ها تاثیر می‌گذارد.

دربین این دوقطب، موارد دیگری هم وجود دارد که می‌توانند تفاوت‌هایی در شخصیت ظاهر ایجاد کند: آدمی کوتاه‌قد ممکن است برای جبران کوتاهی قد و قواره‌اش حالت تهاجمی یک خروس جنگی را پیدا کند. زنی که گوش‌های بزرگ دارد ممکن است به قدری نسبت به آنها حساس بشود که مدل نازیبایی برای آرایش موهای خود پیدا کند تا گوش‌ها را بپوشاند و از هرگونه فعالیت ورزشی که ممکن است گوش‌هایش را نشان بدهد دوری کند. به‌علاوه افراد می‌توانند در نتیجهٔ دگرگونیهای جسمانی از شخصیتی به‌شخصیت دیگر تغییر یابند. مردی شجاع ممکن است دراثر مرور زمان و به‌علت سن و سال با ناتوانی یا چلاق شدن، روبه‌انحطاط گذارد. زنی که زمانی با زیبایی خود احساس آرامش می‌کرد ممکن است دراثر نازیبایی یک‌زخم روی صورت، دچار بیماری عصبی ناراحت‌کننده‌ای بشود. ■



ژنرال دلارووره ، قصه‌های لافونتن .... احمد امینی
هیولای روز ، تفنگ کهنه ، مکزیک در آتش.......................... سعید خوش‌نیت
نوریکو .... پروین زاهد

ژنرال دلارووره

کارگردان : روبرتو روسلینی ــ فیلمنامه‌نویس‌ها : سرجوآمیده‌ئی ، دیه‌گوفابری ، ایندرو مونتانلی ــ مدیر فیلمبرداری: کارلو کارلینی ــ بازیگران : ویتوریودسیکا ، هانس مسمر ، ساندرامیلــــو ، جووانارالی ، آن ورنون ، فرانکواینترلنگی ــ محصول مشترک ایتالیا و فرانسه ، ۱۹۵۹ .

"برتونه" مردی است که در شهر جنووا با نام قلابی "مهندس گریمالدی" ، از بستگان زندانیان نازی‌ها ، اخاذی می‌کند . اعمال وی فاش می‌شود ، و یک سرهنگ آلمانی ، "برتونه" را مجبور می‌کند که در قبال انصراف نازی‌ها از مجازات وی ، نقش یک ژنرال وطن‌پرســــت ایتالیائی را که بقتل رسیده ، بازی کند ، و از زندانیان سیاسی ، اطلاعاتی کسب کند و به‌آلمانی‌ها بدهد . "برتونه" تحت تاثیر شخصیت واقعی ژنرال و احترام زندانیان به‌وی قرار می‌گیرد و بقالب ژنرال‌فرو می‌رود ، شکنجه را تحمل می‌کند و اعدام را به‌همکاری با نازی‌ها ترجیح می‌دهد .

■ در شرایط کنونی ، فیلم "ژنرال دلارووره" ازچند نقطه‌نظر ، باید مورد توجه و دقت‌بیشتری قرار گیرد .

اول بجهت آنکه ، سال‌ها از زمان تهیه فیلم و اولین نمایش آن ، فاصله‌گرفته‌ایم و گذشت زمان ، همیشه عامل تعیین‌کننده‌ای در ارزش‌های یک‌اثر هنری بوده است . و دوم آنکه ، فیلم مورد بحث در سلسله کارهای "روسلینی" از شهرتی خاص و موقعیتی خاص‌تر برخوردار است . زیرا این فیلم ، در مسیر فیلمسازی او ، بازگشت دوباره‌ایست بدامان مکتب نئورئالیسم ، پس از شکست آثاری چون "استرومبولی" (۱۹۴۹) و "هندوستــــان" (۱۹۵۸) ، و از این‌جهت نیز دقت بیشتری را طلب می‌کند . ولاجرم بحث درباره این اثر را نیز باید از همین نقطه‌نظر آغاز کرد .

مشکلاتی که برسر راه زنده‌کردن چنین دنیای مانوس و صمیمی وجود دارد ، جالب است که گفته شود ، همان تسهیلاتی است که درکار فیلمسازی برای روسلینی و یا دسیکا و دیگر فیلمسازان این مکتب بعد از کسب‌موفقیت وشهرت بخاطر کارهای اولیه‌شان فراهم آمده است . اگر در سال‌های چهل ، فیلمسازان نئورئالیست از محدودیت وسایل و ابزار فنی رنج می‌بردند و مجبور بودند ، به‌عنوان مثال به‌سبب عدم دسترسی به استودیو ، بیشتر درفضاهای واقعی و بانور طبیعی‌کار کنند ، واگر درآن سالها ، به بازیگران حرفه‌ای چون دسیکا وهانس مسمر دسترسی نداشتند ، و اگــــر فیلمسازانی چون روسلینی مجبور بودند براساس داستان‌هایی کوتاه و مستند گونه کار کنند (رم شهر بی‌دفاع) و از فیلمنامه‌ای دقیقا" تدوین‌یافته و دارای نقطه‌اوج‌های دراماتیک حرفه‌ای محروم بودند ، ولی درواقع ، همین کمبودها و محرومیت‌ها بود که روح‌واقعی آثارشان را تشکیل می‌داد و جوهره پرتلائو زندگی را در فیلم‌هایشان جلا می‌بخشید .

برای این فیلم (در سال‌های پنجاه) روسلینی همه این امکانات را دارد ، جز آن چیزی که خمیره اصلی فیلم‌های نئورئالیستی را شکل می‌داد ، یعنی حال و هوای زندگی‌در ایتالیای آن‌سال‌ها .

مسلما" روسلینی کمتر این امکان را داشته است که در ایتالیای سال ۱۹۵۸ (سال تهیه فیلم) خیابان‌های ویران شده بیابد و بندرت ، زنان منتظر در صف آب برداشتن ازشیرهای عمومی را در سرچهارراه‌ها می‌دیده است ، بنابراین همه اینها را بازسازی می‌کنــد ، کوچه‌ها وخیابانهای سرد و مرده و ویران‌شهر "جنووا" را می‌سازد و سطح دیوارها را آکنده ازپوسترهای تبلیغاتی سال‌های جنگ می‌کند و انسان‌هایی گریم‌شده با لباس‌های مندرس درخیابان‌ها براه می‌انــدازد ، ولی نمی‌توانــد لحظه‌ای از دقایق زنده و گرم و واقعی اثری چون "رم شهر بی‌دفاع " را بازآفرینی کند .

بخاطر بیاوریم نماهای ابتدای فیلم را که فیلمساز باچه تاکیدی سعی دراستفاده از آن‌ها برای بازسازی فضای سال‌های جنگ دارد ، ولی بعلت مصنوعی بودن عوامل صحنه (که بشدت هم توی چشم می‌خورد) در این‌کار موفق نیست ، حتی استفاده از فیلم‌های مستندزمان جنگ از بمباران شهرها نیز کمکی به‌او و فیلمش نمی‌کند .

مشکل واقعی روسلینی در همین جاست ، بن‌بستی که‌فیلمسازانی نظیر او (دسیکا و کوشش ناامیدانه‌اش دربازسازی فضای سال‌های جنگ درآخرین فیلم تقریبا" "نئورئالیستی"اش "بام" (۱۹۵۶) را بخاطر بیاوریم) با آن روبرو هستند نه از دست‌رفتن قریحه فیلمسازی‌شان ، بل از دست‌رفتن و فراموش‌شدن عوامل بوجود آورنده مکتب نئورئالیسم ، یعنی فقراقتصادی ، بیکاری ، ویرانی و ناامیدی ناشی از جنگ است .

فیلمنامه بسیار حساب‌شده فیلم نیز ، که سرشار از اوج‌های دراماتیک است و با آنکه ازیک ماجرای واقعی اقتباس شده ، ولی به‌یک افسانه بیشتر شباهت دارد تا یک واقعه تاریخی ، مشکل‌عدم موفقیت فیلمساز را در فضاسازی ، دو چندان می‌کندوتمامی کوشش "وی مصروف تلفیق این داستان افسانه‌ای‌و فضای نئورئالیستی مورد علاقه‌اش می‌شود .

عاملی که روسلینی (و افکارش در مورد بازسازی فضای سال‌های چهل) را به این داستان پیوند می‌دهد ، عاملی است که تقریبا" میتوان ادعا کرد ، هسته مرکزی هراثــــر نئورئالیستی است ، یعنی انسان . و فیلم مثل هراثر نئورئالیستی دیگر درباره یک انسان و انسان‌های دیگر است . این انسان‌ها ، چه "برتونه ــ گریمالدی" کلاهبردار باشد و چه‌آن افسر آلمانی و چه آن‌زن شوهر گم‌کرده ، همگی به‌یک میزان از توجه و عاطفه روسلینی برخوردار شده‌اند . روسلینی ، این انسان‌ها را ، با تمامی رنج‌ها و شادی‌هایشان ، سرگردانی‌ها و فرصت طلبی‌ها و پستی‌هایشان و بالاخره با همه‌ایثار‌ـ هایشان نمایش میدهد ، بدون آنکه درباره آنها داوری قاطعی بکند .

اگر "برتونه" کلاهبرداری می‌کند ، درجائی باگفتن این جمله که : "میخواستم با دروغ‌هایم به‌آدم‌ها امید ببخشم" کارهای خلاف خود را توجیه‌می‌کند ، و چهره غم‌گرفته او در زمانیکه زن شوهرگم‌کرده را که به افسر آلمانی التماس می‌کند ، نگاه می‌کند ، ما را نسبت به‌صداقتش دربیان این جمله مطمئن می‌سازد .

فضاسازی "روسلینی" درخدمت جبران شخصیت پردازی نمایشی فیلمنامه است . نماهای ابتدای فیلم که با استفاده از عمق میدان تعمدا" ابعادی‌عظیم و حتی غیرطبیعی یافته‌اند ، در خدمت آنند که انسان‌هــــای سرگردان بین این دیوارها را هرچه بیشتر زیر فشار بگیرند ، گویی که آدم‌ها در محاصره این دیوارهای مملو از پوسترهای تبلیغاتی نازی‌ها قرار گرفته‌اند ، ولی قهرمان "روسلینی" با مکث بسیار کوتاهی که روی یکی از پوسترها می‌کند ، بی‌اعتنایی خود را نسبت به‌وقایع

جاری و عدم احساس مسئولیت خویش را نسبت به‌جامعه آشکار می‌سازد.

اعمال بعدی "برتونه" در برخورد باافسر آلمانی، با چاپلوسی که در رفتارش دیده می‌شود، نشان‌دهنده شخصیت فرصت‌طلب وی است، علاوه براین انکار وابستگی به‌شهر زادگاهش، به‌او سیمای یک انسان بی‌هویت می‌بخشد. نیمه‌اول فیلم، کاملا" صرف تاکید روی این جنبه از شخصیت قهرمان اثر می‌شود.

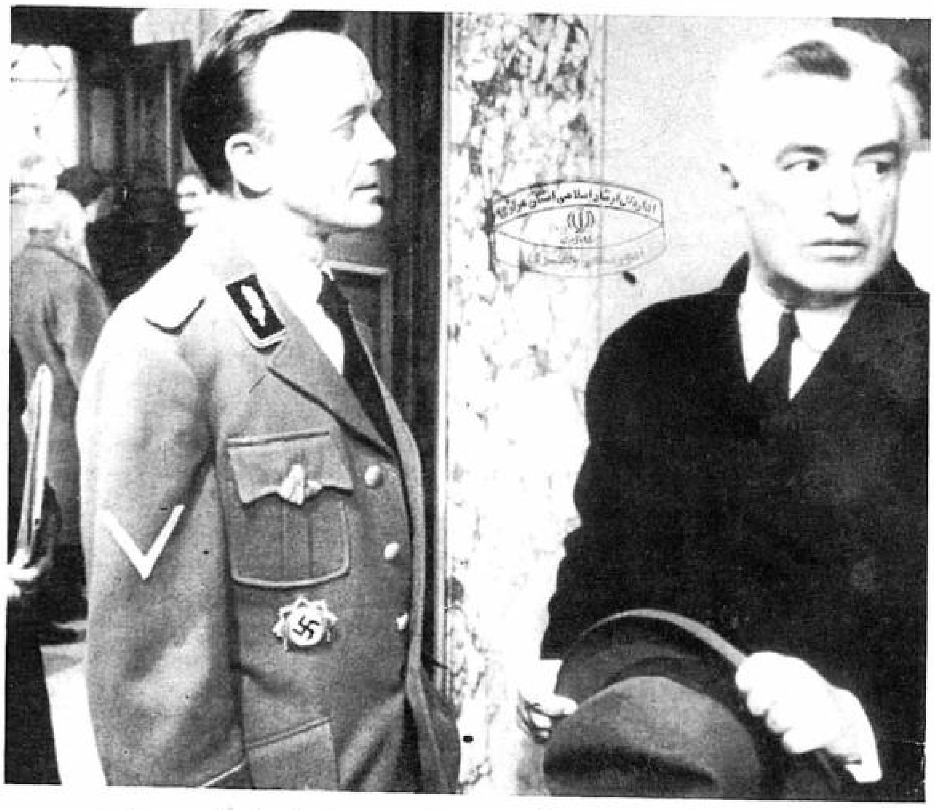
ولی فیلم درواقع نه‌تنها نمایشگر یک شخصیت، که کوششی است برای نمایش یک تحول و دگرگونی دراین شخصیت، و نیمه دوم اثر صرف این می‌شود که نشان دهد چگونه یک کلاهبردار متقلب به‌یک قهرمان تبدیل می‌شود. و طنز موجود در پرداخت "روسلینی" هم بخاطر آن است که وی بخوبی می‌داند نمایش تغییر شخصیت یک کلاهبردار به‌یک قهرمان ملی، همواره با خطر سقوط به ورطه احساساتی شدن صرف همراه است. و درواقع، روسلینی برای پرهیز از چنین‌سقوطی وبرای آنکه دید بیطرفانه و واقع‌گرایانه خود رادرقبال این شخصیت (و این داستان افسانه گونه) حفظ کند، چاره‌ای بجز پناه‌بردن به‌طنز نمی‌یابد.

بهمین علت است که بجز دقایق پایانی فیلم (که البته هنوز تاثیر لحظه‌های طنزآمیز قبلی درتماشاگر باقی مانده است) به‌قهرمانش اجازه نمی‌دهد که کاملا" به‌قالب ژنرال شجاع فرورود و همیشه، بعد از هرعمل شجاعانه‌ای که از وی سرمی‌زند و "برتونه" را یک قدم به قالب قهرمانانه ژنرال نزدیک می‌کند، با آفریدن یک موقعیت کمدی، برتونه را از این قطب قهرمانانه دور می‌کند مانند صحنه‌ای که در زندان هنگام آغاز بمباران، برتونه زندانیان را به‌مقاومت تشویق می‌کند، اما چند لحظه بعد، او رامی‌بینیم که در سلولش ازترس بخود می‌لرزد.

درواقع، فیلمساز با آگاهی به‌خطرهائی که سرراه هر فیلمسازی برای به‌تصویر درآوردن یک‌چنین داستان حماسه‌ای کمین کرده است، به‌سراغ این داستان و این قهرمان رفته است.

درتمامی لحظات فیلم، فیلمساز سعی می‌کند که از قهرمان‌پروری پرهیز کند، بطور مثال در پایان فیلم در صحنه‌ای که آلمانی‌ها اسامی زندانیان را برای اعدام‌شدن می‌خوانند، دوربین روی هیچ چهره‌ای بیش از اندازه مکث نمی‌کند، و در لحظه‌هایی که خود دسیکا حضور دارد، و صحنه آکنده از عوامل نمایشی است، طنزذاتی موجود در بازی دسیکا تعادل عاطفی صحنه را حفظ می‌کند (صحنه بعد از شکنجه شدن برتونه و ماجرای نامه‌زن ژنرال).

درمجموع، فیلم "ژنرال دلارووره" در بیان آنچه در فیلمنامه پیش‌بینی شده موفق است، و روسلینی داستان برتونهٔ کلاهبردار را، خیلی‌خوب و شیرین بیان می‌کند، ولی آثاری چون "رم شهر بی‌دفاع"، "پائیزا"، و حتی "آلمان سال صفر" واجد ارزش‌هایی بودند که فیلم مورد بحث، بهرحال فاقد آن است. درواقع، این فیلم نشان میدهد که مکتب نئورئالیسم، با همه اعتبار و عظمتش در همان‌سال‌های چهل بپایان خود رسید.



هیولای روز

کارگردان: دینو ریزی، اتوره اسکولا، ماریو مونیچلی ● بازیگران: ویتوریو گاسمن، آلبرتو سوردی، اوگوتو نیاتزی، جیان‌کارلو جیانینی ● محصول ایتالیا، ۱۹۷۷.

■ فیلم "هیولای روز" ساختهٔ سه فیلمساز برجسته و صاحب سبک ایتالیا، از اپیزودهایی ظاهرا بی‌ارتباط با هم تشکیل شده است که در کل، تابلویی همگون را می‌سازند. نسخه‌ای که در اینجا می‌بینیم، دارای هشت اپیزود (پاره) کوتاه و بلند است که به احتمال زیاد تعداد آنها و طول هر اپیزود در نسخهٔ اصلی بیشتر بوده است، و ضمن آن‌که سازندهٔ هر بخش نیز دقیقا مشخص نیست. به هر حال برای راحت‌تر شدن در بررسی و اشاره به اپیزودهای هشت‌گانه، نامهایی به این شرح در نظر می‌گیریم:

۱) پیرزن فقیر و پسرش. ۲) شوهری که همسرش ربوده شده. ۳) مرد اشرافی و مرد مجروح در حال مرگ. ۴) ترور در مقابل خانهٔ مرد. ۵) شیشه‌شور جاه‌طلب. ۶) مرد و همسر خواننده‌اش. ۷) پسر و مادر پیرش. ۸) دعوا در رستوران.

اپیزود اول و آخر، دارای دو داستان جداگانه، اما کلید فیلم هستند. با این حال، اپیزودهای دوم تا هفتم، روندی را طی می‌کنند تا در اپیزود آخر به‌همان موضوعی که در اپیزود اول مطرح می‌شود، برسند.

اپیزود اول، گشتی است در شهر، و خرید مایحتاج زندگی. پسر، که شکل و شمایل مردان را دارد، همانند یک کودک دیوانه است. خانه آنها در گوشه‌ای از شهر، محصور در میان زباله‌ها، و داخل آن پر از کیسه‌های خرید است و دیگر جای سوزن انداختن نیست. این دو شخصیت نمادین ـ ازدید کارگردان ـ بازتابی از زندگی سرد، بیروح، آشفته و بیهودهٔ آدمهای جامعه است. شیپور زدن پسر و زمزمهٔ نامفهوم، بدآهنگ و اندوهگین پیرزن در فضای سرد و تاریک خانه، تاکیدی است بر این مفهوم.

آخرین اپیزود، دعوای پوچی است بین پیشخدمت رستوران و سرآشپز. دست‌آخر آنها آشتی می‌کنند و غذای مشتریان را که معلوم نیست چه معجونی است، برای آنها می‌آورند. با اینهمه، غذا به دل مشتریان که تعدادی مرد و زن آلامد و مرفه هستند، خوش می‌نشیند.

هر دوی این اپیزودها نمادی است از پوچی و بی‌خبری و بیهودگی. دیگر اپیزودهای فیلم هم، با این دو، پیوند دارند و بر محور موضوعهای عشقهای دروغین، پایمال شدن انسانیت و عشق به همنوع، و حکمرانی خشونت و وحشت و سودپرستی بر هستی آدمها، دور می‌زند. آدمهای فیلم همچنان که در اپیزود دوم فیلم می‌آید، گرفتار خودباختگی‌ای هستند که عشق را دستاویز آرزوها و حرصهای خود قرار داده‌اند. و یا آنچنان که در اپیزود سوم می‌بینیم، بدون آنکه کاری برای جامهٔ عمل پوشانیدن به حرفهایشان انجام دهند، تنها

دلخوش‌اند که کلیشه‌های روزمره زندگی خود را رعایت کنند، حتی اگر آن معیارها را به مسخره بگیرند. در اپیزود چهارم، مرد پس از اینکه داخل خانه‌اش می‌شود، بدون آنکه به حادثه‌ای که جلوی چشمش اتفاق افتاده فکر کند، می‌نشیند و با لذت ماکارونی می‌خورد و فیلم چیچو و فرانکو را می‌بیند.

او به این وسیله خود را در بی‌خبری و فراموشی کامل، غرق می‌کند. در اپیزود ششم، مرد اصلا به فکر جان همسر خواننده‌اش نیست و مدام در فکر این است که بتواند با مدیر برنامه همسرش قرارداد امضاء کند و او را به صحنه بفرستد. او تنها در پی جور کردن برنامه و تبلیغات است. حتی به قیمت خراب کردن پله و فلج کردن همسرش، تا بتواند به عنوان یک شعار تبلیغاتی اعلام کند که همسرش پای خود را بخاطر کمک به یک کودک از دست داده است.

نوع دیگری از این آدمها که بخاطر بالا رفتن غیرمعمول از نردبان ترقی در یک جامعهٔ آشفته به آب و آتش می‌زنند، شیشه‌شور اپیزود پنجم است. او سرانجام در همان بی‌منطقی جامعه‌اش، بجای شهرت به مرگ می‌رسد.

آدمها در این فیلم اسیر روابطی هستند که خود در ایجاد و تداوم آن نقش زیادی دارند. تمام تلاش آنها از محدودهٔ همین روابط فراتر نمی‌رود. از دید سازندگان، آنها یک لحظه سعی در فهم آنچه در دور و برشان می‌گذرد، نمی‌کنند و آرزوهایشان هم در حد همین وضع موجود است.

در اپیزود پایانی، مشتریان به آنچه در داخل آشپزخانه می‌گذرد، کاملا بی‌توجه‌اند. و این بی‌توجهی آنقدر است که سوپ پر از آشغال را که در آن سیگار برگ افتاده است و پیشخدمت با کفش داخل آن رفته، با اشتها می‌خورند. این کار آنها شباهت با لذت بردن پیرزن و پسرش در اپیزود اول، از بوی پهن اسب، دارد. همچنین است شباهت دعوای دو عروسک در اپیزود اول با دعوای آشپز و پیشخدمت در اپیزود آخر. این شباهتها می‌تواند نمایشگر این باشد که آدمهای فیلم به همانجا رسیدند که از آن آغاز کرده بودند: دور باطل.



گذشته از ریتم تک‌تک اپیزودها، ریتم کل فیلم سریع و پرتحرک است. شلوغ‌بودن بسیاری از صحنه‌ها، خفگی، تاریکی و دلمردگی آنها، با محتوا و مضمون فیلم، هماهنگی دارد. گفتار فیلم که در برخی موارد به وروَر کردن شبیه است، هوشیارانه انتخاب شده است. همهٔ این ویژگیها، باضافهٔ بازی، فیلمبرداری، تقطیع و پیوند و انتخاب موسیقی، فضاسازی و ... از فیلم، یک کمدی سیاه ساخته است.

سازندگان فیلم که زندگی را، یک دور باطل دیده‌اند، نشان داده‌اند که درک آنها از اجتماع، مجموعه‌ای است از افراد تنها و واحدهایی جداگانه. آنها ضمن حرکت از یک موضع اخلاقی و یک‌بعدی، به سطح پرداخته‌اند، و به آنچه که در عمق جامعهٔ ایتالیا می‌گذرد، توجه نشان نداده‌اند. آنها پوچی و اسارت را دیده‌اند و تصویر کرده‌اند، اما عامل و علت اصلی را ندیده‌اند. آنها نشان نداده‌اند که نظام اجتماعی حاکم بر آنها، عامل اصلی باعث اینهمه زشتی‌ها و پلشتی‌هاست. آنها تنها حرص، آز، طمع، نفرت، خودپرستی را عامل بوجود آمدن زشتی‌ها قلمداد کرده‌اند. در حالیکه این ویژگیها در بسیاری از انسانها می‌تواند وجود داشته باشد ولی همین انسانها، درعین‌حال می‌توانند با عاملی که بوجودآورندهٔ زشتی‌ها هستند، به مبارزه برخیزند.

در فیلم "هیولای روز"، هر تلاشی، از پیش محکوم به شکست است. در چهرهٔ آدمهای فیلم اثری از عشق و امید به زندگی، شجاعت و هوش و اراده و ایمان دیده نمی‌شود. چنین برخورد تک‌بعدی با اجتماع و انسانها، نه تنها بر ذهن بینندگان تاثیر منفی می‌گذارد، بلکه دامنگیر خود فیلم نیز می‌شود. "هیولای روز" با وجود تمام ارزشهای سینمایی و هنری و دراماتیک، آن جوهر اصیل را که گفته شد، ندارد. "هیولای روز" با نمایش گوشه‌ای ناچیز از واقعیت، با زیبایی، بر روی حقیقت، پرده افکنده است. ■

قصه‌های لافونتن

کارگردان: ژرژ دلاگراندیه ـ محصول فرانسه

■ اگر بپذیریم که یکی از خصیصه‌های بارز سینما، (جدا از همه جنبه‌های فرهنگی و هنری که میتوان بر آن متصور بود)، خلق عنصر لذت، و انتقال آن به بیننده بدون هیچگونه واسطه است. پدید کارتون، این عنصر را بساده‌ترین و بی‌آلایش‌ترین شکل خود در دسترس انسان قرار میدهد. هرچند که امروزه، نوجوئی‌های متداول و جستجوی مفاهیم عمیق فلسفی و اخلاقی، حتی حیطه این هنر را نیز اشغال کرده است (مانند کارتون‌های نوجوانه اروپا و بخصوص اروپای شرقی).

نقطه مشترک همه آثار نقاشی متحرک (که شاید اصلا علت وجودی آن باشد)، آزادی از قید و بند ماده و رهایی از تار و پود غیر ممکن‌هاست. و در منطقه عملی‌شدن این غیر ممکن‌هاست، که خواندن صورت مقدار کالری موش‌ها توسط یک گربه، و یا پلیس راهنمایی بودن یک خروس، برایمان بسادگی باورکردنی است.

کارتون، آزادی مطلق در اختیار فیلمساز و بیننده قرار می‌دهد که هیچ نوع از فرم‌های هنری دیگر بدین سادگی نمیتوانند بدان دست یابند و به این وسیله فیلمساز قادر است با عناصر مادی محیط، بهرشکل که بخواهد بازی کند و آن‌ها را بهرنحو که بخواهد، تغییر شکل دهد.

در ابتدای این سری فیلم‌های "قصه‌های لافونتن" نیز با تبدیل سرنقاشیهائی از شخصیتهای شناخته شده، مثل "آتیلا" و "اسکندر" به کله یک گربه، بدون هیچگونه تاملی وارد این‌دنیای لجام‌گسیخته و رها از هر قید و بند می‌شویم و با همین نما است که با یک فصل مشترک دیگر از آثار نقاشی متحرک آشنا می‌شویم: اغراق. در یک فیلم نقاشی متحرک، دست فیلمساز برای هرگونه اغراق چه در زمینه تصویر و صدا کاملا باز است، تا آن‌جا که جشن تولد گرفتن برای یک بچه لاک‌پشت و دزدی کردن از بانک به وسیلهٔ یک گرگ گرسنه، منطقی جلوه می‌کند (زیرا کاربرد پدیده دیگری در نقاشی متحرک، یعنی معادل گرفتن حیوانات و زندگی آن‌ها با رفتار روزمره انسان‌ها، کاملا آزاد و جایزاست). همین اغراق موجود در نقاشی متحرک است که راه را برای ورود بدنیائی وراء دنیای خشک و منطقی روزمره انسان‌ها باز می‌کند و در حیطه همین دنیاست که لذت‌جوئی در پاک‌ترین شکل خود در انتظار بیننده، با هر شرایط سنی و فکری و اجتماعی است. زیرا در حیطه این‌دنیا،

دیگر دست و پا و اندیشه‌های هیچکس با طناب‌های منطق به یک چهارچوب محدود و قالبی بسته نشده است و اصولا شاید یکی از علل وجودی کارتونیسم ، همین مبارزه با منطق روزمره زندگی بشری باشد . فراز و نشیب‌های موجود در داستان یک اثر نقاشی متحرک ، نه دارای ماهیتی عقلائی ، بلکه صرفا بر اساس هیجانها و عاطفه‌ها و نیازهای روزمره زندگی هر موجود زنده‌ای ، شکل می‌گیرند . انگیزه‌هائی مثل گرسنگی در قبال وجود موش و یا چشم طمع داشتن گرگ به خرگوش بعنوان یک‌غذای‌خوشمزه و یا حتی اشتیاق بچه لاک‌پشت برای مسافرت بدور دنیا و دیدن جهان ، کشش‌هایی ساده و بدور از هرگونه پیچیدگی مرسوم هستند .

وجود همین انگیزه‌های مشترک ، شباهت تصویری و رفتاری بین حیوانهای نقاشی‌های متحرک و انسان‌ها را باعث می‌شود .

در واقع در آثار نقاشی متحرک ، حیوانها معادل انسان‌هایی فرض می‌شوند که انگیزه‌هایی چون گرسنگی ، احتیاج به استراحت و خواب ، خشم ، محبت و همنوع‌دوستی و غیره را دارند . با این تفاوت که این پدیده‌ها بساده‌ترین شکل خود و بدور از ملاحضات منطقی انسان‌ها ، عرضه و جلوه‌گر می‌شوند ، و در واقع انگیزه‌ها در موجودات نقاشی متحرک ، بیشتر شباهت به وجود انگیزه‌ها و عواطف و احساس‌ها در کودکان دارد تا بزرگسالان و بهمان اندازه نیز پاک و سالم و بدور از عقده‌هاست . هرچند که از همین پدیده نیز ، استفاده‌های ناسالم و تخدیرکننده نیز می‌شود .

اگر گربه بدنبال موش و یا گرگ به دنبال خرگوش است ، در اینجا گربه و گرگ بسادگی تمام. فقط دو موجود گرسنه هستند که اگر بنوعی رفع گرسنگی آنان شود ، این دشمنی بیک دوستی عمیق تبدیل خواهد شد .



شباهت دنیای حیوانات به‌دنیای‌کودکان ، از آنجاست که هر دوی این دنیاها از پیچیدگی‌های ضمیر انسانی بدور هستند و در واقع هیچگونه نقابی از دلایل و ملاحضات گوناگون ، بر اعمال و رفتار آنها (و در نتیجه افکار و احساساتش) پرده نیفکنده است ، وبدین جهت است که اصولا دنیای کارتون ، مایه اصلی خود را از دنیای حیوانات می‌گیرد .

"قصه‌های لافونتن" که از امکانات نقاشی متحرک برای بیان قصه‌هایی کودکانه ولی با نتایجی پندآمیز در پایان هر قصه سود برده (و شاید علت کشدار و کندبودن اثر نیز همین باشد) ، نشانگر سرگردانی فیلمساز است بین کارتون‌هالیوودی (شکل‌گیری‌شخصیتها و رابطه‌شان بالاخص که بیشتر چشم به‌آثار "والت دیسنی" دارد) و استفاده از مضمون‌های نوجویانه نقاشی متحرک اروپائی (استفاده از پیشرفت‌های علمی در رابطه بین حیوانها) مثل وجودموش‌مصنوعی با کنترل از راه دور ، و یا استفاده گربه از تلویزیون مداربسته برای پیداکردن موش‌ها . و حتی گاه از تقلید مضامین تصویری و شوخی‌های فیلم‌های پلنگ صورتی نیز سود برده است (فصل گرگ و خرگوش در دره و دشت‌های پر از برف ـ شوخی گلوله برف غلطانی‌که تبدیل به‌یک‌بهمن عظیم می‌شود .) .

در همین فصل‌های جدا از هم نیز عدم وجود وحدت موضوع بچشم می‌خورد (ماجرای گرگ و اسب در میان داستان خرگوش و گرگ و عدم تناسب و ارتباط ایندو ماجرا با یکدیگر .) . و ضعف‌های تکنیکی مثل کم‌تحرکی در زمینه‌های تصویری و استفاده مداوم از نقاشی‌های تکراری درآن‌ها نیز دیده می‌شود . بااین‌همه ، سالن‌های پر تماشاگر ، نشان‌دهنده و ثابت‌کننده همان ویژگی عمومی فیلمهای کارتون است ، که درآغاز به‌آن اشاره شد . ■

تفنگ کهنه

کارگردان : روبرانریکو بازیگران : فیلیپ نواره ، رومی‌اشنایدره محصول ۱۹۷۵ فرانسه .

در زمان اشغال فرانسه به‌وسیله آلمانیها درجنگ جهانی دوم ، دکتر "جولیان داندیو" پزشک جراح یک بیمارستان ، از ترس نیروهای اس‌اس ، همسر و فرزند خود را به روستای زادگاهش می‌فرستد ، تابعد ، خود نیز به‌آنها بپیوندد . اما در مسافرت به‌آنجا متوجه می‌شود که آنها به‌همراه مردم دهکده قتل عام شده‌اند . او تصمیم به انتقام می‌گیرد ، و همهٔ نظامیان آلمانی را که در دهکده‌حضوردارند ، می‌کشد .

هدف فیلم بررسی واکنش‌های یک فرد ، درشرایطی دشوار است . و از این زاویه‌نگاهی به‌وضعیت‌تاریخی پیرامون او .

"تفنگ کهنه" فیلمی ضد فاشیستی است فیلمساز می‌خواهد روند تحول شخصیت فردی عادی را به یک قهرمان ، بنمایاند . اما روند گسترش رویدادهای فیلم ، و همچنین نوع شخصیت‌پردازی و تضاد مطرح شده در فیلم ، نشان می‌دهد که نتوانسته است کاملا" به‌هدف خود جامهٔ عمل بپوشاند .

درابتدا ، جولیان به‌عنوان پزشکی که صرفنظر از عقاید و موقعیت اجتماعی بیماران ، به‌مداوای آنها می‌پردازد ، معرفی می‌شود . و همچنین به‌مثابهٔ کسی که تحمل چندانی‌ندارد وکوشش او برای مبارزه با ستم هیتلری ، اندکو جزیی است . او فردی مرفه ازجامعهٔ فاشیسم زدهٔ فرانسه است که تا آن زمان ضربه‌ای نخورده است . چنین شخصی که در خانهٔ اربابی پدرش در دهکده رشد کرده و درشهر ، یک پزشک چیره‌دست شده است ، با مرگ همسر وفرزندش ضربه‌ای خردکننده‌می‌خورد . و این در شرایطی است که ـ از ترس جان ـ حتی نمی‌تواند برای همسر محبوبش اشک بریزد . از آن‌پس ، او به جرگهٔ آنهایی می‌پیوندد ، که داغ فاشیسم برتن دارند . این ، همان علت واقعی است که او را وادار به‌جنگیدن ، علیه نیروهای اس‌اس می‌کند .

پرسشی که برای تماشاگر ایجاد می‌شود اینست ، که چرا فردی که تا پیش از آن ، آنهمه خشونت و ددمنشی از نیروهای نازی به‌چشم دیده بود ، دست به چنان مبارزه‌ای نزد ، و تنها پس از کشتار زن و فرزندش به این نبرد پیوست ؟ آیا عمل او برای انتقام‌گیری ازنازی‌ها ، کاری قهرمانانه بود ، یا انتقام شخصی .

بنظر نمی‌رسد که فیلم خواسته باشد به این پرسش ، پاسخی درخور بدهد . فیلم‌قصد ندارد اندیشه و عمل جولیان را نقد کند . نماهای ثابت آغاز و پایان فیلم ، ایجاد حس همذات‌پنداری ، تمام کشش و جذبه وتمام تاثیرهای روانی که از دیدن رویدادهای فیلم دربیننده بوجود می‌آید ، نمایانندهٔ همین موضوع است . این البته عیب یک فیلم‌نمی‌تواند باشد . همذات‌پنداری ، آنگاه به فیلم ضربه می‌زند ، که تماشاگر فراموش کند می‌بایست کردار و پندار شخصیت را در بوتهٔ رویدادهای فیلم ـ و نیز با عقل خود ـ بسنجد . فیلم ازین نقطه‌نظر که نیروی داوری را درتماشاگر کند می‌سازد ، دچار ضعف است .

اما این نقطه ضعف فیلم ، آگاهانه نیست . "انریکو" ، به‌دلیل برداشت ناقص از مقولهٔ قهرمان ، دچار چنین حالتی شده است . در بخش دوم فیلم ، جولیان هیچگونه کوشش پیگیری برای یاری خواستن و کمک‌رساندن به پارتیزانها نمی‌کند . ازآن گذشته تمام آنچه که او را وادار به مبارزه با فاشیستها می‌کند ، ضربهٔ روحی کشتار زن و فرزندش است . رمز موفقیت او ، شناخت دقیق از محل است ، که فاشیستها درآن مانده‌اند . این شناخت دقیق از محل ، تنها وجه اشتراک او با پارتیزانها است . او حتی زمانی که پارتیزانها ـ



بەصورت آشکار ــ به محل می‌آیند، از پذیرفتن کمک آنها، و از پیوستن بدانها، خودداری می‌ورزد. و همچنان، در اندیشهٔ انتقام فردی است.

گذشته از این کاستی بنیانی، نزدیکی انریکو به آدمهای فیلم و درک هنرمندانه‌اش، باعث شده است که محتوای فیلم و ساخت آن، یکدستی و روانی مطلوبی پیدا کند. فیلم نه‌تنها در صحنه‌های تعقیب و گریز، درخشان‌و پرتحرک‌است، بلکه در صحنه‌های بسیار عاطفی نیز، کاملا" دلچسب و گیراست. برخی صحنه‌ها، مانند مواجه‌شدن داندیو با جسد سوختهٔ همسرش، خیره‌کننده است. وقتی که داندیو، دستمال را در دهانش می‌چسباند تا‌صدای گریه‌اش به‌گوش نرسد، ترکیبی از خشم، ترس، هیجان، عشق و دلسوزی، در بیننده بوجود می‌آید.

ازهمین دست، صحنه‌های تعقیب و گریز در سردابهای قلعه، آتش شعله‌افکن و تصویرهای بسیار زیبا که با استفاده از شعله‌افکن بوجود آمده ــ مانند کشتن آخرین فرد نازی درمقابل آینه ــ به فیلم درخشندگی خاصی می‌بخشد. به‌رغم حذف‌شدن صحنه‌هایی از فیلم، که از گیرایی آن کاسته است، "تفنگ کهنه" فیلمـــی دیدنی‌ست.

نوریکو

(به نمایش درآمده از شبکه اول تلویزیون بتاریخ ۶۲/۲/۱۶ و ۶۲/۸/۱۹ نویسنده‌و کارگردان: زنزو ماتسویاما، فیلمبردار: کویاشی‌هاراه موسیقی متن: کن چیروموریکاه بازیگران: نوریکو تسوجی و دیگران.ه محصول ژاپن

ثبت زندگی نوریکو، دختر جوان ژاپنی که ناقص الخلقه بدنیا آمده، و نمایش تسلط‌او برانجام کارهای عادی روزمره در کنار مادر تنهایش، و بالاخره تصمیـــم استوار او در آرمان‌گرایی و توفیق او در راه بازکردن به‌جامعه، روایت فیلم است.

دوبار نمایش فیـــلم نوریکـــو از تلویزیون، انگیزه روشنی دارد. از ضایعات انسانی جنگ، یکی هم معلولین است. باآنها چه باید کرد؟ تا آنجاکه به مقوله فیلم و سینما مربوط می‌شود،تلویزیون وظیفه و کار فرهنگی خود را در محدوده فیلم (و حتی این فیلم) بخوبی می‌داند و به‌انجام آن مشغول است. سئوال اما این است‌که فیلم چقدر خوب است تاحرف خود را اولا" درست بزند و ثانیا" چیزی از خود بجا گذاشته و منتقل کند. جواب درحد مختصر و موضوع این یادداشت، این است: فیلم خوب نیست، به دودلیل.

دلیل اول آنکه صحنه کشدار و عذاب‌آور بازگشت به گذشته که می‌خواهد نامردی پدر وترک خانواده را روشن کند، مشکلی از این فیلم را حل نمی‌کند. برای ما چگونگی معلول شدن، راه‌گشای سد معبر اصلی نیست. چون فیلم بوضوح می‌کوشد که پویائی دخترک را به رخ بکشد و قطب زنده‌بودن و سرزنده و بشاش بودن او را مورد دقت قرار دهد. پس اینکه مابدانیم مثلا" معلولان جنگ در کجا وچگونه آسیب دیده‌اند، چه دردی را مداوا می‌کند، زیرا زنده‌ماندن و نحوه‌ی زندگیش برای ما اهمیت بیشتری دارد.

ازاینجا و بدین‌طریق، به‌مشکل دوم وبواقع اصلی فیلم می‌رسیم: ضعف فیلمنامه. فیلمنامه کم‌مایه، حوادث کمی را در محدوده زمان استاندارد فیلم برای نوریکو تدارک دیده است. لذا بعد از دقایقی از فیلم بریده می‌شویم و خسته و ملول فیلم را دنبال نمی‌کنیم. و هم ــ چنان منتظر باقی می‌مانیم که بالاخره فراز داستان کجا است و نقطه اوج چه‌وقت اتفاق می‌افتد و از قله به‌چه شکلی فرود می‌آئیم، اما جوابی نمی‌گیریم.

مکزیك در آتش

کارگردان: سرگی‌باندارچوک ــ بازیگران: فرانکونرو، اورسلاآندرس، بلانکوگوئه‌راه محصول ۱۹۸۲.

"جان رید" خبرنگار روزنامه‌های "متروپولیتن" و "نیوورلد" برای تهیه‌گزارشهایی ازرویدادهای انقلاب مکزیک، به‌آنجااعزام می‌شود. او باتحمل سختی‌ها، این‌ماموریت را به پایان‌می‌رساند.

"مکزیک در آتش"، بیشتر از آن که یک فیلم داستانی باشد، بیشتر شبیه سفرنامه‌است، واین شاید به دلیل وفاداری باندارچوک به کتاب "عصیان درمکزیک" جان‌رید، و احترام او نسبت به این خبرنگار است. از همین‌رو، فیلم وظیفه مشکلی را به‌عهده داشته است تا آن را از حال و هوای سفرنامه بیرون بیآورد و جنبهٔ دراماتیک به‌آن ببخشد. به‌این منظور، باندارچوک به‌دوعامل تکیه می‌کند: یکی‌تحول وپختگی شخصیت جان رید، و دیگر، رفتـــن در متن رویدادهای انقلاب که این جنگها و شیوه‌های نبرد، چهرهٔ رهبران انقلاب و گونه ــ های پایداری مردم و تطابق یافتن آنها با تحولات انقلابی در روند گسترش مبارزه را دربرمی‌گیرد.

تحول شخصیت جان رید، دستمایهٔ خوبی برای پیشبرد فیلم بوده است. وی در آغاز با تردید پنهانی و ایمان آشکار به‌گفتن واقعیتها، به‌مکزیک می‌رود. این تردید پنهانی، نتیجهٔ منطقی شیوهٔ زندگی او به‌مثابه یک روشنفکر، از لایهٔ مرفه جامعه و جدایی واقعی او از زندگی مردمی بود که صادقانه از آنها دفاع می‌کرد. این گوشه‌از زندگی او را در برخوردهای نمونه‌ای او با همسرش و سپس به‌زندان افتادن کوتاه مدت او، می‌بینیم. روند تحول شخصیت جان

رید ، اساسا" در خود مکزیک انجام می‌گیرد ، روندی که تا واپسین نماهای فیلم به‌درازا می ـ کشد . او در آغاز که به‌نخستین ستاد فرماندهی انقلابیون می‌رود ، از آنها می‌پرسد "شما کی به جبهه می‌روید؟" دید او و سخنان نسنجیده‌اش نشان می‌دهد که کوچکترین آشنایی با جنگهای بزرگ انقلابی ندارد . برخوردهای بعدی او با انقلابیون ، مشاهده و تجربهٔ زندگی آنها ، پایداری او در مصیبتهایی که به‌او تحمیل می ـ شود ، کم‌کم به‌او درس شهامت می‌آموزد و دیدهٔ او را جستجوگرتر ، پرتلاش‌تر و کارامدتر می‌سازد . مجموعهٔ این ویژگی‌ها که بنیادش بر صداقت ، پاکی و آگاهی خواهی و انسان ـ دوستی است ، بدبینی آغازین نسبت به‌او را از ذهن انقلابیون می‌زداید . آنها او را "خوانیتو" (کوتاه شدهٔ خوان = جان) می ـ نامند و او را به‌نزد ژنرال پانچوویلا مرد شمارهٔ دو انقلاب مکزیک راهنمایی می‌کنند . برخورد او با پانچوویلا در آشکار سازی شخصیت او و نیز پانچوویلا ، بسیار جالب است . در این صحنه ، پانچوویلا باهوش ، مسلط ، با غرور و زمخت جلوه می‌کند : قهوه می‌نوشد و به‌مهمان تعارف نمی‌کند ، دم به‌دم با حرفهایش جان رید را می‌آزماید و صدایش محکم و رساست . باندارچوک ، جان رید ، پانچوویلا و زاپاتا را به‌مثابهٔ شخصیت‌های تیپیک بازآفرینی کرده است . با آنکه پانچوویلا را جز در دو سه صحنه نمی‌بینیم ، و همچنین زاپاتا را ، ولی همین صحنه‌ها آنقدر نمونه‌وار است که بیننده به بسیاری از وجوه تشکیل دهنده شخصیت آنها پی می‌برد . به‌ویژه درمورد زاپاتا ، با آن سکوت و لبهای بسته و مصمم که جز به وقت ضرورت باز نمی‌شود ، با وقار و نگاه پرجذبه و چشمان خاکستری‌اش که تمام ابهت یک فرمانده را نشان می‌دهد ، و نیز آرامش خاصی که در خطوط چهره‌اش و در اسب‌سواری ، فرمان دادن ، مشاوره و غذا خوردن دیده می‌شود . ضمن آنکه همان زمختی و خشونت را می‌توان در او مشاهده کرد ـ غذا خوردنش ، در حالیکه شیرهٔ غذا روی صورتش می‌چکد .

عامل دوم ، بخش مهمی از فیلم را دربر ـ می‌گیرد . در اینجا افزون بر نمایش هرچه بیشتر تحول روحی جان‌رید ، شناخت عینی از مبارزهٔ مردم به‌تماشاگر منتقل می‌شود . آنچه در این صحنه‌ها جلب توجه می‌کند ، زنانی هستند که در هر کار ـ نان پختن ، مهاجرت و . . . ـ قطار تفنگ حمایل کرده‌اند و دوشادوش مردان در همه‌جا ، حضور دارند و سرزنده و مقاوم و بردبارند . صحنه‌هایی مانند برخورد جان رید با زن آبستن ، و آن مرد بومی که جسد دشمنش را به‌خاک می‌سپارد ، او را تکامل می‌بخشدتا آنجا که به‌عنوان یک سرباز انقلاب ، وارد میدان نبرد می‌شود .

در این بخش به‌نظر می‌رسد که فیلم با انقلاب مکزیک به‌طور آرمانی برخورد کرده است زیرا در هیچ صحنه‌ای ، عمل منفی از انقلابیون سر نمی‌زند .

جزء دیگر عامل دوم ، صحنه‌پردازی نبرد انقلابیون است . این بخش که با چیره‌دستی و مهارت ساخته شده است ، در پیشبرد فیلم کمک بسیاری می‌کند . در این سکانسها ، شیوه‌های نبرد مردم در مکزیک به خوبی نمایان می‌شود .



به‌ویژه فصل مربوط به نبردی که زیر فرمان زاپاتا انجام گرفت ، با نمایش حمله از بیرون شهر و شبیخون از راه سردابهای یک خانهٔ اشرافی به درون شهر ، محاصرهٔ همه سویه و با داشتن وسایل ابتدایی مثل بمبهای دست‌ساز و تفنگهای کهنه . صحنه‌پردازی‌های این بخش از فیلم نه‌تنها به‌خودی خود برجسته و درخشان است بلکه مجموعهٔ ویژگی‌های آن و ریتم تپنده و سریع آن حکایت از خصلت مبارزهٔ مردمی دارد که در زمان حمله حتی یک ثانیه تاءخیر را در حکم نابودی خویش می‌دانند و بنابراین از هیچگونه جانفشانی دریغ نمی‌کنند و درعین حال تمامی هوش و درایت و ابتکار خود را آشکار می‌کنند و به‌کار می‌برند . این سکانس که ریتم پرهیجانی دارد ، با نمابندی‌های درست و قطع‌های به‌هنگام ، با صداگذاری خوب و به‌کار ـ گیری درست موسیقی ، و میان صحنه‌هایی نمونه‌وار از دسته‌های انقلابیون در داخل خانه اشرافی ، دستورهای ویژهٔ زاپاتا در زمانهای حساس ، با فیلمبرداری یکدست و کارگردانی دقیق ، فصل بسیار زیبایی است که در ساختار فیلم به‌خوبی جا افتاده است .

نکته‌ای که در اینجا باید یادآوری شود ، آنست که در ساختار فیلم بجای آنکه فرهنگ مکزیکی به‌چشم بخورد ، برخورد باندارچوک به‌عنوان فیلمساز روسی کاملا" آشکار است . در هیچ جا ، نه در رنگ صحنه‌ها ، نه در حرکات دوربین و نه در صحنه‌پردازی و یا حتی در تک نمای چهرهٔ جان رید در زندان از پشت میله‌ها ، نشانی از فرهنگ مکزیکی وجود ندارد ، و این از وسایل صحنه‌ها ، ساختمانها ، مناظر طبیعی و لباس و چهرهٔ هنرپیشه‌ها پیداست .

تک گویی‌های جان رید که گاه به‌گاه در فیلم شنیده می‌شود ، در برخی موارد ، و در نگاه نخست ، شاید زائد و شعارگونه به‌نظر آید . اما با توجه به‌وفاداری باندارچوک به‌کتاب جان رید ، که پیشتر گفته شد ، پذیرفتنی است .

صحنه‌های مقابل آخر فیلم ، جان رید را پس از بازگشت به‌آمریکا نشان می‌دهد . در این بخش جنگ جهانی اول آغاز شده است ، که جان رید با آن موافق نیست . پس از این بخش ، صحنه‌های میدان جنگ انقلاب مکزیک ، با کشته‌های فراوان ، نشان داده می‌شود . آنچه در اینجا دیده می‌شود ، ظاهرا" ارتباط منطقی چندانی ندارد ، که این نشان از حذف برخی صحنه‌های اساسی فیلم دارد . ضمن آنکه بایستی یادآور شد که این سکانس و سکانسهای بعدی ، بیانگر دیدگاه ضد جنگ کارگردان است .

معرفی ونقد کتاب

بررسی ترجمهٔ یک کتاب

«دنیای تبهکاران»، روایتی مسخ شده از «آمریکای تبهکاران»

بهمن طاهری



نوشتهٔ: کالین مک آرتور
ترجمهٔ: حسین مجتهدزاده
چاپ اول، انتشارات دفترهای سینما، خرداد ۱۳۶۱ — ۱۵۲ صفحه، ۲۵۰ ریال — قطع رقعی

■ در نوشتهٔ حاضر قصد من فقط نگاهی به شیوه ترجمه‌ی کتاب — در اصل — ستایش‌انگیز کالین مک‌آرتور است که در روایت فارسی‌اش از متن اصلی بسیار دور افتاده و تحریف فراوانی در آن راه یافته. به دلیل کمبود جا سعی کرده‌ام در بعضی موارد فقط به ذکر شماره صفحه در دو متن فارسی و انگلیسی بسنده کنم تا اگر خواننده مایل باشد، خود به آنها رجوع کند. با افزودن این نکته که در حین خواندن متن فارسی در بعضی از مواردی که ترجمه از دید من قابل تردید و نادرست به نظر آمد و یا اصلا بی‌معنی بود، به اصل انگلیسی رجوع کردم و بدین ترتیب یادداشتهای زیر فراهم آمد، و در واقع این یادداشتها نتیجه مقابله جمله‌به‌جمله‌ی تمامی متن فارسی، و یا حتی همه جمله‌های ایرادپذیر، با متن انگلیسی نیست.

— نام کتاب، Underworld USA، موکدا، اشاره به "آمریکا" دارد و اشاره به دنیای تبهکاران موجود در آمریکا، و نه "دنیای تبهکاران" به طور کلی. در واقع، عنوان کتاب اشاره به "آمریکا" یی‌ست که وسیله‌ی تبهکاران سازمان می‌یابد و با ترجمه‌اش به "دنیای تبهکاران" مفهوم اصلی‌اش به تمامی ازکف‌رفته. ترجمه درست این عنوان "آمریکای تبهکاران" است.

ناتوانی در ترجمه و درک جمله‌های حتی ساده و عدم اطلاع از اصول بدیهی و اولیه ترجمه از همان ابتدای کتاب پیداست:

— ص۷ (متن‌اصلی‌ص۷): "... **کارگردان‌های با بینش جهانی ثابت یا گسترش یابنده که از طریق سبک‌های شخصی مشخص بیان می‌شوند** ..." — منظور از بینش جهانی چیست؟ بینش گسترش‌یابنده چه نوع بینشی است؟ developing × در اینجا به معنای "گسترش‌یابنده" نیست؛ وقتی مترجم می‌نویسد: "**بینش جهانی** (صیغه مفرد) ... **بیان می‌شوند** (صیغه جمع) ..." خواننده اینطور درمی‌یابد که عبارت "**بیان می‌شوند**" مربوط به کارگردان‌ها یا سبک‌ها است، حال آنکه در اصل چنین نیست و مربوط است به بینش‌ها؛ discernibly قیدی‌ست برای صفت personal و خود به تنهایی صفتی برای styles به‌حساب نمی‌آید. ترجمهٔ درست:

"کارگردان‌هایی با جهان‌بینی‌های ثابت یا بالنده که در سبک‌های صراحتاشخصی نمایشگر می‌کنند..."

— ص۷ (ص۷): "**این رویکرد، که بی‌تردید در کار منتقدین دیگر کشورها نهفته است**، ... **به شدت سودمند و ... بود.**" این رویکرد اشاره به زمان پیدایی نگره "مولف" دارد و زمان فعل باید زمان گذشته باشد، یعنی "نهفته بود"، همچنانکه دنبالهٔ جمله هم موید آنست. بیدقتی‌هایی از این دست، اگرچه به کلی غلط نباشد (که خواهیم دید در بسیاری از موارد هست)، شاید به ظاهر چندان مهم به نظر نیاید، اما خواننده را به قدر کافی از مفهوم مورد نظر نویسنده دور می‌کند. نمونه‌های دیگر (فقط به اشاره):

ص۷ (ص۷): "**المثنی**" به جای Counterpart؛ (همتا) ص۱۱ (ص۱۰) "**پدیدار ساختن**" به جای to structure × (که به معنای ساختاربخشیدن است)؛ ص۱۲ (ص۱۱) سطر اول؛ مفهوم غلط است، ص ۱۲ (ص۱۱) "**فریبنده**" بجای glamorous × (جذاب)؛ ص۱۴ (ص۱۴) "**معیار**" به جای Syllogism × (قیاس صوری)؛ ص ۱۵ (ص۱۶) "**فرزانگان بسیار ادبی بدنام**" در ترجمهٔ notoriously over-literary × intelligentsia که ترجمهٔ درست آن "فرزانگان معروف به بسیار ادبی" است. ص ۱۵ (ص۱۶) "**دخالت بدنام**" به جای "دخالت معروف" (یا دخالت شهره)؛ ص ۱۵ (ص۱۶) "**مسئولان فروش**" به جای front office × (به معنای "روسای شرکت")؛ ص ۲۴ (ص۲۴) "**مردان پیشقدم هالیوود**" بجای leading × man (مردان مهم) ...

— ص ۸: "**سماجت منتقدین مولف** ..."؛ سماجت در برابر single-mindedness × آمده که چنین معنایی ندارد. معنای درست آن در اینجا "یکجانبه‌گری" است. در موارد متعدد دیگری هم معانی دلخواه برای واژه‌ها ساخته شده که تا کنون در هیچ فرهنگی ضبط نشده است، چند نمونه:

— ص ۱۴ (ص ۱۳): کلمه **آواره** در ترجمهٔ واژه maverick آمده، که اشاره به اریک‌فن اشتروهایم است، یعنی به گمان مترجم اریک‌فن اشتروهایم مرد آواره‌ای بوده. حال آنکه معنای درست این واژه "تک‌رو" است! در چنین مواردی مترجم حداقل متوجه مهمل‌بودن مفهوم جمله ترجمه‌شده‌اش هم نمی‌شود؛ ص ۱۹ (ص۱۹): "**پرمفهوم‌ترین**" به جای the most coherent آمده که در اصل به معنای "منسجم‌ترین" است؛ ص ۱۹ (ص۱۹) "**مورد قابل قبول خوبی**" به جای a good prima facie ترجمه شده که غلط است. ترجمه درست: "موردِ درنظراول‌خوبی"، ص۲۳ (ص۲۴) "**بدبینی**" به جای angst × (اضطراب)، ص۲۴ (ص۲۶) "**تندنویسی بصری**"، شیوه تازه‌یی در تندنویسی‌ست که مترجم ابداع کرده، اما توضیح بیشتری در بارهٔ آن نداده است. این اصطلاح بجای visual short hand آمده که به معنای "شیوه بیان موجز تصویری" است؛ ص۳۶ (ص۴۰) "**جزئیات بیروح** ..." به‌جای mechanics ... × آمده که اصلا به این معنا نیست، بلکه به معنای "طرز کار..." است؛ ص۴۴ "**شگفتی‌انگیز**" به جای remarkable (قابل توجه)؛ ص۴۶ "**سرزنش بزرگ**" به جای Grand Slam × آمده. واژه slam مطلقا به معنای سرزنش نیست، ترجمه این اصطلاح "پیروزی کامل" است.

— ص۴۶ (ص۵۲): "**فیلم گنگستری که منبعی میان سال‌های چهل و پنجاه بنا می‌کند** ..." این جمله هم به کلی بی‌معنا است. مگر یک فیلم سازندهٔ منبع است؟ چه نوع منبعی؟ به جای لغت اصلی‌ی watershed × مترجم "منبع" گذاشته که در واقع به معنای "نقطهٔ عطف" است.

— ص۶۰ (ص۷۲): "... **و درتمامی موارد سختی، شکوه و خشونت قانون** ..." به جای rigour × و platitudes × مترجم، به شیوه معمول خود معانی عدیم‌النظیری ابداع کرده و به ترتیب معنی "سختی" و "خشونت" را گذاشته، در صورتیکه اولی به معنی "افسون" و دومی به معنای "جنبه‌های مبتذل" است.

■ ■ ■

نمونه‌هایی از مواردی که مترجم فقط یک معنی از چند معنی واژهٔ انگلیسی را می‌داند و بناچار همانرا به کار می‌برد و جمله را مضحک یا اصلا بی‌معنی میکند:

— ص۱۰ (ص۹) "**این کتاب در طبیعت عملی متوقف‌کننده است.**" بجای This book is in the nature of holding operation. مترجم، خیلی راحت، به جای هر واژهٔ انگلیسی معادلی، که خودش فکر میکرده داشته، گذاشته و

× با این علامت، هرجا که آمد، مترجم نگاهی بیندازد به یک فرهنگ متوسط آکسفورد یا وبستر و یا هر فرهنگ معتبر دیگری.

بدین ترتیب به نظر خودش به دقت جمله را ترجمه‌کرده. ترجمهٔ درست: "این کتاب از آن دسته کتابهایی‌ست که وضع موجود را حفظ می‌کند."

– ص۱۰ (ص۹): "**مطالعات مجله‌یی و کوتاه...**" بجای "بررسی‌های چاپ‌شده در مجلات و جزوه‌ها..."

ص۱۵ (ص۱۶): "**صرفا به عنوان یک نمونه ثروت صنعت امکان واقعی‌کردن بینش هنری، شناخت میدان گسترش فنی، فیلمبرداری با کانون عمیق، پیشرفتهایی در ضبط صدا، رنگ، پرده عریض و غیره را بوجود می‌آورد.**" – ثروت صنعت به چه معنی‌ست؟ واقعی کردن بینش هنری یعنی چه؟ شناخت میدان گسترش فنی به چه معنی‌ست؟ فیلمبرداری با کانون عمیق چه نوع فیلمبرداری‌یی‌ست؟ و اصلا، کلمه نمونه در آغاز جمله اشاره به چه چیزی‌ست؟

مترجم از کلمه‌ی wealth x فقط معنای **ثروت** را می‌داند، از realization x فقط **واقعی‌کردن** را، از consider x فقط **شناخت** را، از development فقط **گسترش** را، وبعلاوه ارتباط بین پاره‌های مختلف جمله را هم در درنیافته. نتیجه این‌که، متن ترجمه‌شده بدل شده به یک جمله‌ی پرغلط و بی‌معنا، و دور از قصد نویسنده.

ترجمهٔ درست: "صرفا" به عنوان یک نمونه از این موضوع که چگونه غنای صنعت امکان تحقق بینش هنری را به وجود می‌آورد، حیطه تکامل فنی – فیلمبرداری به شکل عمق صحنه، پیشرفتهایی در ... – را در نظر بگیرید."

می‌بینیم که مترجم ناتوان است از دریافت معانی تک تک واژه‌هایی بسیار ساده، از درک منظور نویسنده از کل یک جمله‌ی ساده انگلیسی، و از ارتباط دادن میان پاره‌های مختلف یک جمله.

– ص ۱۸ (ص۱۹): "... **کارگردان بر اساس کیفیت‌هایش به عنوان مولف**". در اصل بجای کیفیت‌ها qualities x (خصایص) بوده اما مترجم باز هم فقط معادل غلطی را که خودش می‌داند، بجای معنی درست آن گذاشته است.

– ص۱۸ (ص۱۹): "**به نظر می‌رسد این موقعیت با اهمیتی که "نوع" برای فیلمساز و تماشاگر، هر دو، دارد نامطبوع باشد.**"

هیچ فارسی زبانی از این جمله چیزی سر درنمی‌آورد. مترجم فکر کرده position x فقط به معنای موقعیت است و at odds x به معنای نامطبوع (که اصلا نیست). ترجمهٔ درست: "به نظر می‌رسد این طرز تلقی با اهمیتی که "نوع" برای فیلمساز و تماشاگر، هر دو، دارد در تضاد باشد."

– ص۲۲ (ص۲۳): "در "**در بارانداز**" و در "**تونی رم**" **صحنه‌های دقیق اوجی وجود دارد.**" متن اصلی. "In...there are carefully mounted scenes...".

یکی از معانی فعل mount x بالا رفتن است و به همین دلیل مترجم آنرا تبدیل کرده به **اوج!** دیگر این فکر را نکرده که در اینجا چه مفهومی دارد. بعلاوه، کلمه carefully قیدی‌ست برای فعل mount و نمی‌توان آنرا به عنوان یک صفت ترجمه کرد. (و این از اصول بسیار ابتدایی‌ی فهم یک جمله انگلیسی است). اما، mount در اینجا به معنای "طرح‌ریزی کردن به منظور به وجود آوردن یک تاثیر خاص" است. ترجمهٔ درست عبارت بالا: "در ... صحنه‌های به دقت طرح ریزی شده‌یی وجود دارد که ..."

– ص ۲۳ (ص۲۴): "... **حضورجسمانی، حالت‌ها و لباس‌های بازیگران...**" presence x به معنای حضور هست، اما در اینجا معنای "هیات" را دارد، attributes x به معنای "حالت‌ها" نیست، بلکه در اینجا به معنای "خصایص" است.

– ص ۲۴ (ص۲۴): "**شخصیت پرده‌یی**" در برابر screen persona x (شخصیت سینمایی) و "**نقش‌های پرده‌یی**" به جای screen roles (نقش‌های سینمایی) آمده.

– ص ۲۴ (ص۲۶): "**گرمای سفید**" در برابر White Heat x آمده که اصطلاح به کلی بی‌معنا و مهملی‌ست. گرما که رنگ ندارد، و شاید مترجم آنرا با نور عوضی گرفته. علاوه بر این، اشتباه اصلی اینست که تصور شده heat فقط به معنای "گرما" است؛ حال آنکه این دو واژه در کنار هم به‌صورت واحدی معنای "التهاب" دارد.

– ص ۲۵ (ص۲۶): "**همین نکته به صورت نشانه‌یی در ... وجود دارد و تقریبا به بیان دوباره پیشین در ... می‌رسد.**"

منظور از "پیشین" چیست؟ کدام پیشین؟ مربوط به چه دوره‌یی یا چه سالی؟ متن اصلی: ...and achieves almast pristine restatement in. در اینجا Pristine به معنای "اولیه" است، ترجمه درست: "... و به بیان دوباره تقریبا اولیه‌یی در ... می‌رسد."

– ص۳۰ (ص۳۲): "**قاب منجمد**" به جای frozen frame آمده. مترجم گمان کرده frozen فقط به معنای منجمد است اما در اینجا معنای "ثابت" دارد. در سطر بعدی کلمه "**دیوارکوب**" که نام نوعی چراغ دیواری‌ست بجای poster (پوستر) آمده.

– ص۳۲ (ص۳۴): "**نوع به شکلی غیر معمول... به نقطه‌یی از گسترش کلاسیک رسید، و نمونه‌های به تمامی کامل...**" به جای **گسترش**، در اصل development آمده که در اینجا به معنای رشد (پرورش) است، و به همین ترتیب لغت **کامل** باید تبدیل شود به "پرورش‌یافته" و عنوان فصل سوم کتاب هم باید ترجمه شود به "پرورش" و نه گسترش. همین اشتباه در صفحه ۳۴ (ص۳۹) تکرار شده است.

– چند سطر پائین‌تر، "**تبردار**" به جای Hatchet Man x آمده: درست است که Hatchet به معنای تبر است، اما این اصطلاح به معنای "قاتل حرفه‌یی"ست.

– ص۳۲ (ص۳۵): "**سزار کوچک**"... **اغلب ویژگی‌های مربوط به خصوصیت "نوع" را حمل می‌کند.**" از دید مترجم در اینجا سزار کوچک حکم باربر را پیدا می‌کند در حالیکه با اندکی تلاش می‌شود دریافت که فعل carry x غیر از "حمل‌کردن" معانی دیگری هم دارد از جمله: داشتن، نشان‌دادن، شامل‌بودن... همین اشتباه در صفحه بعد در موردفیلم "صورت زخمی" تکرار می‌شود.

– ص۳۳ (ص۳۸): "**دهه غران بیست**" به جای The Roaring Twenties x (دهه‌ی درخشان بیست) آمده.

– همان صفحه: "**صحنه‌های وارفته**" به جای lame scenes (صحنه‌های ناموجه) ترجمه شده.

–ص۳۴ (ص۳۹): "**باسترهای قاچاقچی**" به جای Racket Busters آمده که به معنای "ماموران مبارزه با قاچاق" است.

– ص۳۷ (ص۴۱): "**در ۱۹۴۱، اما، گسترشی آن‌چنان بنیادین در نوع پدید آمد که به نظر تقریبا یک دگرگونی می‌رسید.**" – به دلیل بدفهمیدن دو واژه‌ی اصلی، تمامی‌ی مفهوم، و ظرافت نهفته در متن انگلیسی، از کف رفته. ترجمه‌ی درست: "اما، در ۱۹۴۱ رشدی آنچنان بنیادین در "نوع" پدید آمد که تقریبا گونه‌یی مسخ به‌نظر می‌رسید."

–ص۴۳ (ص۴۹): "**روندهای اف.بی.آی.**" به جای FBI Processes x ترجمه شده که در اینجا به معنای "طرز عمل اف.بی.آی." است.

– ص۴۵ (ص۵۳): "**تعدادی از فیلم‌های گنگستری... به برنامه‌ریزی... پرداخته‌بودند ... که ثانوی به بررسی شخصیت ... باقی می‌ماند.**" عدم دریافت معنای واژه to x باعث شده جمله به کلی بی‌معنا از کار درآید. ترجمه درست: "... که با وجود این درمقابل‌بررسی‌ی ... امری ثانوی باقی می‌ماند."

ص ۴۹ (ص۵۹): "**قراردادهایی‌بسیارسنگین**" به جای very strong conventions x ترجمه شده. مترجم معنی دیگری برای strong نمی‌داند. ترجمه درست: قراردادهای بسیار استوار".

– ص۵۵ (ص۶۷): "**فروید رقیق شده**" به جای diluted Freudd (فروید ساده شده) آمده. فروید شربت که نیست تا بتوانیم رقیقش کنیم.

– ص۵۹ (ص۷۲): "**ویا بارها کمال‌نیافتگی دریغ‌آلود پرورده‌ترین رسم انسان، قانون، را نمایشگرکند.**" ترجمه‌ی‌درست: "... بی‌کفایتی‌ی دریغ‌آلود عزیزترین نهاد بشر، قانون، ..." تمام واژه‌های اصلی در کمال بیدقتی و بدفهمی ترجمه شده.

– ص۶۳ (ص۷۶): "**...لانگ یکی از تمیزترین صنعتگران سینماست.**" از ترجمهٔ این جمله چنین استنباط می‌شود که لانگ، مثلا، قبل و بعد از کار دستهایش را باصابون می‌شوید و لباس تمیزی می‌پوشد. کلمه‌ی "تمیزترین" را مترجم در برابر cleanest x آورده، که در اینجا به معنای "چیره‌دست‌ترین" است.

– ص۶۹ (ص۸۲): "**کانون نرم**" در برابر soft focus x آمده که درستش "نماهای محو شده" است.

– ص۷۰ (ص۸۳): "... **جهان حیوانی در پاره‌یی بزرگ از فیلم‌های هیوستن نقش داشته...**" یعنی چه؟ رجوع کنیم به متن اصلی: "...the animal world has played a large part in Huston's films..." ترجمه‌ی درست: "...جهان حیوانات در فیلمهای هیوستن نقش بزرگی بازی کرده."

نمونه‌هایی از ناتوانی اساسی در فهم زبان:

— ص۱۲ (ص۱۱) : "اما اگر اصلا برای دیدن فیلم‌های آمریکایی بروند معمولا با روحیه‌ی دیدار پاره‌ی دوست داشتنی فیلمی مبتذل می‌باشد." — لابد برای دیدار، مثلا، یک سوم از فیلم، و بقیه را هم نمی‌بینند! متن اصلی‌قسمت‌آخرجمله a lovable piece... of kitsch ترجمه‌درست: "...نمونه‌جذابی از هنر عامه‌پسند رسم روز"

— ص ۱۴ (ص۱۲) : "اگر کارگردانی از روی عادت ابتذال تجارتی را دور بریزد فیلم دیگری بدست نخواهد آورد."

ترجمه درست: "اگر کارگردانی پیوسته فیلمهایی بسازد که‌از نظر تجاری‌ناموفق‌اند..." می‌بینیم که معنای واقعی جمله درست متضاد چیزی‌ست که ترجمه شده است.

— ص۱۹ (ص۲۰) : "مقاومت نسبت به اندیشه‌ی ... از دوپاره آمده." به جای xtwo quarters (دو حیطه).

— ص۲۱سطر ۶ تا ۱۲ (ص۲۱ سطر ۲تا۸)، به دلیل اینکه مترجم موقعیت کلمه which و ارتباط بین جمله‌ها را درنیافته و معنای فعل xconfuse with را هم بلد نبوده، تمام جملات به کلی بد فهمیده شده و منظور نویسنده تماما دگرگون (و بی‌معنی) شده.

ص۲۴ سطر ۹ و ۱۰ (ص۲۴ سطر ۲ و ۳ از پائین) غلط ترجمه شده.

— ص ۳۰ سطر ۱۰ تا ۱۳ (ص۳۳ سطر ۳ تا ۶) ترجمه کاملا برعکس مفهوم اصلی‌ست. ترجمه درست: "اما تعریف‌کردن فیلم گنگستری جنایی فقط از طریق شمایل نگاری‌اش، بدین مفهوم است که تصور کنیم "نوع" ایستا و نامتغیر است، که تصور کنیم فیلم گنگستری‌ی سالهای سی از فیلم گنگستری‌ی سالهای پنجاه ... قابل تمایز نیست."

— سطر بعد، ترجمه درست: "در واقع هم جنایی‌ها و هم فیلم‌های گنگستری، به ویژه دومی، پیوسته در حال دگرگونی‌اند،"

— ص ۳۵ سطر ۳ و ۴ (ص۳۹ سطر ۱۰و۱۱) ترجمه غلط است.

— ص ۳۵ سطر ۲ و ۳ از پائین (ص ۳۹ سطر ۵ و ۶ از پائین) ترجمه مفهوم غلطی‌دارد.

— ص ۴۰ سطر ۵ و ۶ (ص۴۴، پاراگراف سوم سطر ۳ و ۴) همه واژه‌های اصلی بد فهمیده شده‌اند.

— ص ۴۳ سطر ۳ (ص۴۹) : "هر دوی آنها در باره رابطه مردی با جهان تبهکار بودند." متن اصلی: "...the relationship of one man to the world of crime." ترجمه درست: "... رابطه یک مرد با جهان تبهکاری بودند." اولا، مترجم تفاوت بین xone man و xa man را تشخیص نداده و ثانیا، "جهان تبهکار" با "جهان تبهکاری" بی‌نهایت متفاوت است.

— ص ۴۸ سطر ۴ تا ۶ (ص۵۶) ترجمه درست: "تماشاگر، دیگر اجازه نمی‌یابد تا از هیات جسمانی قهرمان به این نتیجه برسد که او خسته از جهان، تلخ اندیش، سرسخت و بینواست."

— ص۵۰ سطر ۲ تا ۶ (ص۶۰ سطر ۳ تا ۸) به کلی بی‌معنی، مغشوش و غلط است.

— ص ۵۱ سطر ۱۰ تا ۱۲ (ص۶۱ پاراگراف دوم سطر ۷ و ۸) از پرغلط‌ترین جمله‌های کتاب است. ترجمه‌ی درست: "... با اجیرکردن محافظ برای کارفرماها و اتحادیه‌ها، هر دو، با به‌دست آوردن اختیار اتحادیه‌ها و اخاذی از صنایع برای جلوگیری از اعتصاب‌ها..."

— ص۵۱ پاراگراف آخر سطر اول (ص۶۱) ترجمه درست: "عنصرهای خاصی از طرح داستانی‌ی فیلمهای دهه سی ریشه در حوادث واقعی داشتند."

— ص ۵۲ سطر ۸ تا ۹ (ص۶۳ سطر ۱۳ و ۱۴) ترجمه درست: "در زمان ائتلاف روزولت شهر به جای مناطق روستایی بدل به مکان سوق‌الجیشی برای تصاحب آرای زیاد شد." مترجم حتی معنی واژه‌هایی‌چون under× و country× را نمیداند.

— دو سطر بعدی: "حرکت شهر به سوی مرکز صحنه‌ی سیاسی شناساییش را با شیوه‌یی اجتماعی به پیش راند، بطوریکه آثاری بوجود آمد که با ظاهر متفاوتی در ... و ... ظاهر شد"

ترجمه‌ی درست: "حرکت شهر به سوی مرکز صحنه سیاسی شناخت آن را از نظر زمینه‌های اجتماعی تسریع کرد، بطوریکه آثار ظاهرا بسیار متمایزی از یکدیگر چون کتاب ... و فیلم ... در واقع هردو..."

— ص ۵۴ سطر ۱۸ تا ۲۸ (ص۶۷ سطر ۷ تا ۱۸) ترجمه از حد اشتباه و غلط فراتر رفته و درحد فجیع است. به نظر میرسد مترجم خواسته به جای جمله‌های اصلی چیزی که فقط حروفش فارسی باشد بگذارد و در نتیجه فقط مشتی واژه به دنبال هم ردیف شده که به زحمت مختصر شباهتی هم با متن اصلی دارد. متاسفانه به دلیل اشکال جا نمی‌توانم نمونه‌هایی‌اینچنین را نشان دهم.

— ص ۵۸ سطر ۱ (ص۷۱ سطر ۱) : "هنر فریتز لانگ آشتی‌ناپذیرترین تیره در تمامی سینماست." متن‌اصلی: Fritz Lang's art 'is the most uncompromisingly bleak in all cinema.

ترجمه‌ٔ درست: "هنر فریتز لانگ به نحوی سازش ناپذیر مشئوم‌ترین هنر در تمامی سینماست." مترجم، تشخیص‌نداده‌که‌اولا most به کلمه bleak ارتباط دارد و ثانیا خود این لغت به art مربوط است.

در نتیجه کلمه "تیره" را به همین صورت رها کرده تا خواننده هم چیز مشخصی از آن سر در نیاورد.

— ص۵۹سطر ۳ و ۴ (ص ۷۱ سطر ۲ و ۳ از پائین) : "این امر شگفتی‌انگیز است که او..." ترجمه درست: "این امر شگفتی‌انگیز نیست که او..." مترجم با ندیده‌گرفتن (و در واقع با درنیافتن) واژه scarcely منظور نویسنده را واژگونه کرده. بدین ترتیب خواننده‌یی که از طریق چنین ترجمه‌هایی امیدوارست که دانش سینمایی‌اش باصطلاح گسترش یابد، به بیراهه کشانده می‌شود.

— ص۶۵ سطر ۱۷ (ص۷۸) : "خانه‌ی بانیون... برای ورود به آن ..." "...for into it" ترجمه درست: "...چون درون آن..."

سطر ۱۹ : "تلفن بیشرمانه بینامی" به‌جای: "تلفن رکیک ناشناسی"

— ص ۶۸ (ص۸۲) : "قطب‌های نامناسب" بجای: "قطب‌بندی‌های نامناسب" در ترجمه x...polarities

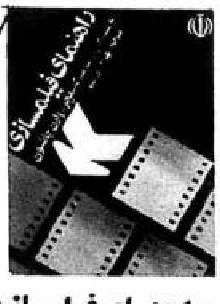
— و یک سئوال: در صفحه ۱۲ سطر ۷، آیا عبارت "حوضه‌ی یک جامعه‌شناس" را میتوان غلط چاپی دانست؟

***

تا نیمه‌ی کتاب آمده‌ام و، تازه، این ایرادها و غلط‌ها (که در نسخه فعلی بسیاری از آنها حذف شده) مربوط به جمله‌ها و صفحه‌های خاصی از این نیمه است که به طور تصادفی انتخاب شده‌اند. یقینا با توجه به همین‌هایی که نوشته‌ام می‌توان حدس زد که با مقابله‌ی جمله به جمله‌ی ترجمه فارسی و متن انگلیسی — که متن معمولی و ساده‌یی‌ست و هیچ‌نوع پیچیدگی ویژه‌یی هم ندارد — شمار غلط‌ها چند برابر خواهد شد و در آنصورت فکر می‌کنم باید دنبال جمله‌های صحیح گشت و نه جمله‌های غلط. در یک مورد آزمایشی، با مقابله‌ی دقیق معلوم شد که در سه صفحه متوالی ۲۳، ۲۴ و ۲۵ از متن فارسی، همهٔ جمله‌ها بدون استثناء غلط ترجمه شده. و بعلاوه، هنوز نیمی از کتاب باقی مانده. تصور می‌کنم ادامهٔ این کار — نه خواندن، نه مقابله کردن، هیچیک — دیگر لزومی نداشته باشد. دیدیم که ترجمه فارسی‌ی کتاب بسیار بیش از حد تصور از متن اصلی دور است، طوری که نمی‌توان آن را به تنهایی بی‌کمک، و نگاه به، متن اصلی قابل اطمینان دانست (قطع نظر از فارسی‌ی ضعیف، ابتدایی و بی‌روح اکثر جمله‌های کتاب، که در بسیاری از موارد اصلا ساختمان دستوری درستی هم ندارند). به‌راستی، حالا، این را باید پرسید که چه لزومی هست به چنین ترجمه‌یی و چه نیازی بدین کار، وقتی که دانش و توانایی‌ی حداقل — در زمینه‌ی دقت، وسواس و، مهمتر از همه، فهم زبان — در مترجم وجود ندارد؟ ■

معرفی کتاب

خسرو دهقان



راهنمای فیلمسازی

نویسندگان: سامرگلیمچر—وارن جانسون
مترجم: بهرام ری‌پور
ناشر: فیلمخانه ایران، اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی— تیراژ ۲۰۰۰ نسخه. چاپ اول— ۱۳۶۲— ۱۹۲ صفحه— ۲۵۰ ریال— قطع، رقعی

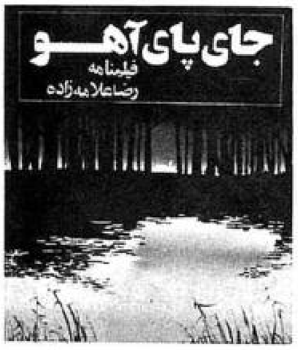
راهنمای فیلمسازی که اخیرا چاپ شده، دارای یک مقدمه و ۱۵ فصل است:

اصول تصویر متحرک — سوژه (موضوع) — دوربین فیلمبرداری — عدسی، چشم دوربین — فیلم — نور — کارگردانی — صدا — فیلمهای انیمیشن — تدوین — نوار صدا — مراحل پایانی — نمایش فیلم — نتیجه و فرهنگ اصطلاحات سینمائی

راهنمای فیلمسازی، کتاب ساده و روشن و خوبی است. مطالب گاه حتی بسیار پیچیده را با زبانی بسیار قابل فهم بیان می‌کند. عکس‌ها و طرح‌ها، نوشته‌ها را یاری می‌دهد. مهمتر از همه مقدمه کتاب است که خود گویای محدوده و گستره کار است و تکلیف را با خواننده از ابتدا روشن می‌کند. قسمتی از آنرا می‌خوانیم:

"فیلمسازی یکی از هیجان‌انگیزترین حرفه دنیاست. کاری که بیشتر به شعبده‌بازی شباهت دارد. یعنی به تصور و اندیشه واقعیت بخشیدن، تماشاگران را به غم یا شادی فرو بردن و نفوذ به قلب و روح آنها. فیلمسازی در واقع یک مکاشفه، تفکر و تجربه دائمی است. یک وسیله بیان تازه و تکلم با زبان تصویر است. زبانی قابل درک برای همه.... فیلم ترکیب جالبی از هنر و صنعت است. بعنوان صنعت، فیلمسازی نیاز به یک سلسله ابزار دارد. برای آموختن صنعت فیلمسازی باید نحوه بکارگرفتن این ابزار را یاد بگیرد. هدف این کتاب نیز آموزش صنعت فیلمسازی است و نه هنر آن. هنر سینما را باید در استعدادو خلاقیت خودتان جستجو کنید."

جای پای آهو (فیلمنامه)



نوشته: رضا علامه‌زاده — چاپ اول، تیراژ ۳۰۰۰ نسخه — ناشران: انتشارات رز و نشر جرس، ۱۳۶۲ — ۱۲۲ صفحه، قطع رقعی.

***

رضا علامه‌زاده نامی چندان ناآشنا نیست. فیلم‌های "قدیر" و "فدائی" او را از یاد نبرده‌ایم.

این فیلمنامه در ۷۵ صحنه تنظیم یافته است. وقایع متعلق به زادگاه علامه‌زاده، یعنی شمال و مشخصا روستای شوکاتج است. زمان، به دوران رژیم‌گذشته و حدود دهه چهل برمی‌گردد. آدمهای اصلی ۲۲ نفرند که برخی از آنها به شکل زیر در اول کتاب معرفی شده‌اند:

حاج‌ابراهیم	۴۵ ساله چاق — کدخدا
محمودآبادی	مردی چهل‌ساله با قیافه‌ای ابلهانه
استوار	چهل‌ساله با شکم بزرگ
مهندس‌فلاحتی	چهل‌ساله و شیک‌پوش، وکیل مجلس

و...

کلیشه بودن فیلمنامه، از همین معرفی‌افراد پیدا است. روی عضله آدمها بدقت کار شده است. مهندس کشاورزی ماجرا، باید نام فلاحتی را بر خود داشته باشد تا وضوح و معنی را منتقل کند. و راستی قیافه ابلهانه چگونه قیافه‌ای است؟ مفاهیم عام و کلی سرتاپای کتاب را به بند کشیده است. موسسه‌ای که گل‌آقا و صفر می‌روند تا پی جوی کاری باشند دقیقا "موسسه کاریابی" نام‌گرفته است (صحنه ۵۲). ونمونه‌بهتر در اجازه آقامنشانه‌ای است که نویسنده‌به طالبان کار بر روی‌فیلمنامه خود می‌دهد. می‌خوانیم:

"هرگونه استفاده تصویری، صحنه‌ای، تلویزیونی و جز اینها از این نوشته تنها بشرط پایبندی مسئولانه به روح اثر، برای همه آزاد است."

پایبند بودن مسئولانه به روح اثر را به میلیونها شکل می‌شود تعبیر کرد. اجازه ایشان بظاهر سهل و در واقع ممتنع است. و بالاخره، نویسنده در اول کتاب خاطرنشان می‌کند که: "به یاد آثار ماندنی اینیاتسیو سیلونه بویژه داستان بلند فونتامارا که این فیلمنامه بسیار بدان مدیون است."



اصول وطرز کار آپارات سینما

نویسنده: رضا راهی
۱۶ صفحه، ۵۰ریال

جزوه اصول و طرز کار آپارات سینما با مقدمه‌ای در صفحه ۳ شروع می‌شود. در ابتدا می‌خوانیم:

"اصل سینما بر فرضیه پیتر مارک راجت انگلیسی که در سال ۱۸۲۴ اعلام گردید استوار است. برطبق این نظریه هرتصویری در چشم انسان اثر خود را تا مدتی بعد از ناپدیدشدن حفظ خواهد نمود. این مدت بسیار کوتاه و کسری از ثانیه است."

وسپس اشاره‌ای دارد به‌اینکه:

"دستگاه نمایش فیلم از ابتدای پیدایش تاکنون از لحاظ تمدن و تکامل قطعات و طرز قرار گرفتن آنها در روی دستگاه مراحل مختلفی را گذرانده است. اما اصول کار هنوز همان است که از ابتداء بوده."

آنگاه انواع پروژکتور را مطرح می‌کند و ساخت کلی هر دستگاه نمایش فیلم را که شامل سه‌بخش عمده نور، تصویر و صدا است عنوان می‌کند و در صفحه ۴ با برشی طولی، آپاراتی را ترسیم کرده و ۱۶ قسمت دستگاه نمایش را نامگذاری کرده و هرقسمت را درحد امکانات جزوه با عکس و علامت و شماره و نمودار تشریح کرده است. جزوه با توجه به محدوده اینگونه کارها، پذیرفتنی وخوب است.

اصول تدوین فیلم

نویسنده: جان بردر — مترجم: پرویز نوری — چاپ اول، تیراژ ۳۰۰۰ نسخه — ناشر: فیلمخانه ایران، اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی، زمستان ۶۲ — ۱۷۶ صفحه، ۲۵۰ ریال — قطع وزیری

نویسنده‌ٔ کتاب، "جان بردر" است که نام آشنائی نیست. این ناآشنائی به فرهنگ نوشتاری سینما در ایران برمیگردد. تعداد کتابهائی که دربارهٔ شگرد (تکنیک) سینما چاپ شده از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کند لذا، طبیعی است که نام جان بردر برای خواننده و حتی اهل فن امور سینمائی در این دیار غریبه باشد. اما مترجم کتاب، "پرویز نوری" را باید خیلی‌ها بشناسند و بیاد بیاورند. او طی سالهائی منتقد فیلم بوده و فیلمنامه‌هائی نوشته و چند فیلم هم در قبل و بعد از انقلاب کارگردانی کرده است.

وجود کتاب، فرهنگ سینمای تحریری را بهرحال غنی می‌کند. اما متن اصلی در دست نیست تا که با ترجمه حاضر برآورد شود و مشخص شود که آیا کتاب ترجمه است و یا اقتباسی آزاد که مترجم متناسب با شناخت مخاطبان خود مشکلات و پیچیدگیهای متن را از دیدگاه خود حل کرده است. نثر خودمانی کتاب، این شبهه را به ذهن می‌آورد.

کتاب در ده بخش تنظیم و هر بخش به فصول جزئی تقسیم شده و مطالب پیچیدهٔ تکنیکی به زبان ساده و با کمک طرح و نمودار و شکل، تشریح شده است. عنوانهای کتاب بدین ترتیب است:

زمینه‌ی تولید، صدا در مرحله تولید، تصویر در مرحله‌تولید، لوازم و وسایل تدوین، مکانیک تدوین تصاویر، تکنیک تدوین نهائی، تولید باند صدا، مکانیک تدوین صدا، اپتیک‌ها و تیتراژ، چاپ کپیه اصلی. و درآخر، فرهنگ اصطلاحات فنی به انگلیسی و معادل فارسی آنها آمده است.

نقدخوانندگان

■ عبور از میدان مین ــ ساختهٔ جواد طاهری

موفقیت نسبی فیلم، دربازسازی صحنه‌های جنگی است

عبور از میدان مین به‌علت تکیه فیلمساز برجنبه تحرک و هیجان آن توانسته است به سکوت نسبی تماشاگران برای توجه به‌خود، دست یابد. بانگاهی به فیلم نیز چنین می‌آید که فیلمساز جز ارائه یک فیلم جنگی وتکرار بعضی شعارها، پیام خاصی را دنبال نمیکند. موفقیت نسبی فیلم‌نیز تنها در بازسازی صحنه‌های جنگی آنست که از تحرک و التهاب نسبتا" خوبی برخوردار است. ولی تلاش فیلمساز در بازسازی شخصیت رضامتقی (سعید راد) بسیار ناموفق و تحول او از الگوهای مورد قبولش به‌معیارهای معنوی وایثارگرانه بسیار نارساست.

فیلم در استفاده از شعارها، جز چند مورد نتوانسته موفقیتی کسب کند و عملا" در بکارگیری آنها صحنه‌ها را تصنعی کرده است. صحنه مخالفت فرمانده نیروهای درمحاصره، از عمل فردی شکار تانک با نارنجک بسیار تصنعی وشبیه تعارف از کار درآمده است.

ابتکارهای شخصی فیلمساز دربازسازی صحنه‌های تمثیلی از شجاعت و قهرمانی، مانند صحنه خونین‌کردن چهره اسماعیل به علت بی‌ربط بودن و عدم توجه به‌جغرافیای محیط‌زائد و بی‌حاصل بوده است.

درصف‌آرایی نیروها، فیلم در نمایش جبهه‌های متفاوت نیروهای خودی، از مقر فرماندهی تا نیروهای درمحاصره، تقریبا" موفق است ولی درجبهه برخورد و رویاروئی بادشمن به‌سردرگمی و حرکتهای بی‌هدف دچار می‌شود.

در فصل پایانی، به علت فراموشی جغرافیای فیلم و پرداختن به‌شعار، (تشییع جنازه سیدمحسن و ذکر رشادتهایش) حرکت فیلم ناقص و عمل گروه داوطلب در اهمیت و حیاتی‌بودن فداکاریشان لوث می‌شود. جالب اینکه از شعله‌های آتش توپهای‌دشمن سرقلعه هم دیگر خبری نیست.

موفق‌ترین کار فیلمساز در ارائه‌شخصیتها را، می‌توان در شخصیت سیدمحسن بعنوان یکانسان دلسوخته و هدفدار نام‌برد و می‌توان گفت مظفری نیز درایفای این‌نقش موفق‌بوده است.

ناصرکیاسری

■ فرزندان سانچز ــ ساختهٔ هال بارتلت

نئورئالیسم غیر ایتالیائی

امروزه برای برخی، به غلط، تعدادی کلیشه پر زرق و برق (صحنه‌های رقت‌بار شکنجه، چند تا شعار و غیره) مترادف با سینمای سیاسی است. ولی هستند فیلمسازانی که بیشتر از آنکه به سطح مسائل توجه کنند، به ریشه‌ها و عوامل و نتایج ناکامی‌های اجتماعی می‌پردازند. اینان هیچگاه مسائل اجتماعی و سیاسی را بدون پرداختن به درونیات آدمی و خصوصیات فردی مطرح نمی‌کنند.

فیلم فرزندان سانچز جزء دسته اخیر است. شاید بتوان گفت این فیلم یک‌نئورئالیسم غیر ایتالیائی است. زاغه‌ها و زاغه‌نشینان‌انبوه، کوچه‌های کثیف و باریک، فقر در نتیجه بیکاری، نابسامانیهای فرهنگی ناشی از فقر، حاکمیت مزدوران پول و بیگانه که ناهنجاریهای اجتماعی از قبیل مردسالاری و روی آوردن به خرافات را سبب می‌شود با تیزهوشی دراین فیلم گنجانیده شده است، وجود زاواتینی بعنوان‌سناریست مهر تائیدی دیگری است بر این مدعا.

اولین بار که سانچز معرفی می‌شود ما او را در یک میدان وسیع به همراه افراددیگرمی‌بینیم (تعمیم کاراکتر)، آدمی فقیر و بی‌فرهنگ، یک مرد سالار تمام عیار و در عین حال بی‌گناه، همچون جامعه‌ای که او جزئی از آنست. پسر سانچز هم مردسالار است و حتی زن او در یک جمله این حق را به او می‌دهد: (درسکانس‌اولین فیلم که برای شام خوردن دور همدیگر جمع شده‌اند که کارگردان ضمنا به‌ایجاز، شخصیت‌های فیلمش را هم معرفی می‌کند). و جلوترکه‌می‌آئیم با دختران و پسرانش که "کونسوئلو" از همه مشخص‌تر است، آشنا می‌شویم.

دختری که می‌کوشد به خودش‌وخانواده‌اش سر و سامانی بدهد، تنها فرزند سانچز که از نابسامانیهای فرهنگی ناشی از فقر جان سالم بدر برده است. او هم مانند پدرش برای خانواده‌اش دل می‌سوزاند ولی در عین‌حال یک بگومگو و دعوای همیشگی میان آنان برقرار است و هر دو در عین بی‌گناهی یدک‌کش اشتباهات ناخودآگاهی‌اند. (سانچز) از آنجهت که‌فرهنگ فقر او را به صورت یک پدر نافهم درآورده که نمی‌تواند راهنمائی استوار برای فرزندانش باشد و (کونسوئلو) از آن جهت که این گناه یا بی‌گناهی پدرش را تنها به گردن او می‌اندازد و اجتماع را درنظر نمی‌گیرد.

در جامعه‌ای که طالبی‌های اعلایش را به آمریکا می‌برند و گندیده‌ها را نثار مردمان بومی می‌کنند (صحنهٔ خرید سانچز در بازار میوه فروشها)، در جامعه‌ای که رئیس کارخانه‌اش برای اینکه فردی را از فلاکت نجات ندهد خود را هالو معرفی می‌کند (صحنهٔ برخورد سانچز با رئیسش) چطور از کسانی مانند سانچز انتظار می‌رود که احساسات و روان فرزندانشان را درک کنند و بکاوند. و اینها همه، نتیجه‌اش این می‌شود که دهها زن و مرد که فرزندان سانچز هم جزئی از آنانند دست به ترک زاد و بوم و وطن خود بزنند (تلاش دو پسر سانچز برای مهاجرت به خارج) و در آخر اگرچه دمی بر سر یک سفرهٔ جدید و در خانهٔ جدید و با عروس جدید و توالت‌های بیشمار بگذرانند (سکانس آخر فیلم) روز نو روزی از نو. اشکال کار در جائی دیگر است. در فرهنگ فقر و فقر فرهنگی و آنچه که در پایان برای سانچز می‌ماند نتوانستن و درماندن است. (آخرین جمله‌سانچز و فیلم)

فیلمی که در برخورد اول بصورت یک واقع‌گرائی پیش پا افتاده جلوه می‌کند با تامل بیشتر، فیلمی نیشدار از آب درمی‌آید.

مسعود حسینی



■ دادگاه مافیا ــ ساخته‌ٔ : پاسکواله اسکوئه‌تیه‌ری

فیلمی برای دیدن، نه تفکر

گرچه بعضی شخصیت‌های دادگاه مافیا مثل فیلم قبلی اسکوئه‌تیه‌ری، "فاشیستها"، مبهم و پیچیده است اما در مجموع دادگاه مافیا در ارائه چهره کریه مافیا و چگونگی شکل‌گیری زندگی اعضای جنایتکار این باند، فیلم موفقی است. فیلم با بیانی رسا پرده از توطئه‌ها و درگیری‌های داخلی مافیا در "پالرمو" برمیدارد. فیلم هرچند از فضاسازی حساب‌شده و ریتم مناسب برخوردار است اما نوع بینش و طرز تلقی کارگردان در مواردی افت و خیزهایی را موجب شده و روند سیاسی فیلم را خدشه‌دار می‌کند. برای مثال ویتو پس از کشتن میکله با نامزد او "روزا" ازدواج می‌کند و بعدها که روزا به جریان پی می‌برد، هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد و همچنان به شوهرش عشق می‌ورزد.

کولی فالگیر اوایل فیلم نیز بی‌مورد و با کلیت فیلم متناقض است. کارگردان در بررسی زندگی ویتو نیز ابعاد مختلف سیاسی را در نظر نمی‌گیرد (بهتر است گفته شود که فیلم اصلا بعد سیاسی مثل "اعترافات یک کمیسر پلیس" ساخته ارزشمند دامیانی، ندارد). ویتو پس از عمری جنایت و خیانت در آخر فیلم به شخصی تبدیل می‌شود که در زندگی جز بدبختی و رنج چیزی نصیبش نشده است. در مجموع فیلم به جهت پرداختن به گوشه‌هایی از اعمال کثیف مافیا، فقط ارزش دیدن دارد و نه تفکر.

حسن صیقلی ــ اردبیل

■ قویترین

شخصیتها و صحنه‌هایی بی‌ارتباط

کل ماجرای فیلم حول و حوش یک لهستانی می‌گردد که با تمهیداتی توسط نهضت مقاومت روسها در منطقه اشغالی اوکراین وارد ارتش آلمان می‌شود.

گرچه تا پایان فیلم نیز معلوم نمی‌شود که کار و مسئولیت او در ارتش چیست چون هر گاه که بخواهد به مخفی‌گاه چریکها در خارج از شهر می‌رود چند روزی می‌ماند و بعد نیز به آسانی برمی‌گردد.

عمده اشکال فیلم تداوم نداشتن صحنه‌های فیلم است، صحنه‌ها و شخصیت‌ها بدون ارتباط به یکدیگر و فیلم هستند مثال صحنه سخنرانی زنی که از آلمان آمده است که هیچ چیز را برای تماشاگر روشن نمی‌کند.

اشتباهات فراوانی نیز در فیلم بچشم می‌خورد: در آپارتمان زیمر، یک جوان موبور و زنی که در حال کار با دستگاه فرستنده است حضور دارند که ناگهان آلمانها سر می‌رسند. جوان موبور که قصد فرار از راه مخفی آپارتمان را دارد، برمی‌گردد و می‌گوید همه جا در محاصره آنها است و راه فرار نیست در حالیکه متصدی مورس همچنان در حال کار است! و هنگامی که آلمانها در حال ورود به ساختمان هستند زیمر به جوان می‌گوید خوب دیگر حالا برو! و او نیز می‌رود! و تازه در همین هنگام شروع به جمع‌آوری دستگاه فرستنده می‌کنند! در صحنه دیگر ژنرالی که در دست زیمرو همدستانش اسیر است در آغاز از جوابگویی به سئوالها امتناع می‌کند ولی پس از گذشت چند روز (صحنه ریش‌دار شدن چهره ژنرال) او ناگهان بدون تهدید و کتک محل قرارگاه را که اصرار به سری بودن و محرمانه بودن آن داشت افشا می‌کند. چرا، معلوم نیست؟ فیلم که در آغاز هدفی نداشت، ناگهان در پی کشف محل قرارگاه هیتلر و نابودی آن برمی‌آید و قصد آزاد کردن ۱۲۰۰۰ زندانی را دارد. در پایان نه قرارگاه منفجر می‌شود و نه گروگانها آزاد می‌شوند و همگی کشته می‌شوند.

در صورتیکه اعضای نهضت مقاومت و رهبران آن می‌دانند که هیچ راه نجاتی برای گروگانها نیست، آیا فداکردن جان آنها در برابر کشتن کسی که میلیونها نفر از هموطنانشان را کشت و نابود کرد اهمیت چندانی داشت؟ البته که نداشت ولی فیلم بیهوده اصرار دارد که چنین نیست!

محمود رضوی ــ باختران

■ اعترافات یک کمیسر پلیس ــ ساخته‌ٔ دامیانو دامیانی

تسلط جنبه‌های پلیسی بر جنبه‌های سیاسی

هدف کارگردان ساختن یک فیلم پلیسی کارآگاهی بوده است، اما در قالب آن اشاره‌ٔ گذرائی بر فساد و تباهی در هیئت حاکمه کشورهای غربی شده.

موضوع فیلم، مبهم و گنگ باقی می‌ماند و دست آخر هم که قضیه‌ٔ شرکت رئیس‌عالی‌قضائی در قتل و کلاهبرداری برای دادستان مشخص می‌شود، او در پی ماجرا نمی‌افتد و یا می‌توان گفت که فیلم به او اجازه رسیدن به هدفش را نمی‌دهد بهرحال فیلم نشاندهنده‌ٔ قوانین ناقص حاکم بر اینگونه کشورهاست که بیشتر می‌توانست به بررسی این مسئله بپردازد که نپرداخته و جنبه‌ٔ پلیسی را ترجیح داده. فیلمبرداری خوب فیلم، شاید بی‌نقص‌ترین جنبه‌ٔ آن است.

رضا میرکریمی ــ زنجان

■ توبه‌ٔ نصوح ــ ساخته‌ٔ محسن مخملباف

توبهٔ سینمای فارسی

فیلم خوب و اسلامی "توبه نصوح" را به حق میتوان توبه‌ٔ واقعی سینمای فارسی دانست و گامی در شناخت واقعی و هدف متعالی هنر هفتم در جمهوری اسلامی.

توبه نصوح تلاش صادقانه‌ای است در خودشناسی و خودسازی، کوششی‌است‌در‌بازگشت به خویشتن خویش، و سعی در جبران گذشته‌ها و کردارهای گناه‌آلود و ناپسند خود.

توبه نصوح از معدود فیلمهایی است که تماشای آن در انسان اثر مثبت میگذارد، او را دگرگون میکند، منقلب میکند و به او کمک میکند که از زباله‌دان زندگی منحصر به مصرف اوج بگیرد و بالا بیاید و معراج انسانیت را با سرعت بیشتر درنوردد.

این فیلم تلاش موفقیت‌آمیزیست در آشتی تماشاگر حزب‌الـهی و خسته از فیلمهای مبتذل و کثیف با سینمای متعهد انقلاب اسلامی.

از نکات بارز این فیلم میتوان بکارگیری خواهران و برادران مومن و حزب‌الـهی‌را‌دانست که این خود گوشزدی است هشیارانه به تمامی هنرمندان (به‌ویژه کارگردان) که میتوان بدون استفاده از چهره‌های شناخته‌شده، فیلمی خوب و کاملا موفق ساخت و چهره‌های هنرمند گمنام را به مردم بشناساند و بدیهی است که مردم نیز اینگونه هنرمندان را بهتر و بیشتر از آن هنرپیشه‌ٔ کذایی فیلمهای آنچنانی طاغوت پذیرایند.

حمیدرضا سهیلی ــ مشهد



اعترافات یک کمیسر پلیس

نامه‌ها

"ماهنامه سینمایی فیلم"
تهران
صندوق پستی ۲۱۹۴

o آقای حسین‌کیتی ، خوزستان

درمورد همکارمان داریوش آشوری ، اشتباه شما را بسیاری دیگر هم می‌کنند . ایشان ، آن داریوش آشوری — نویسنده و مترجم و محقق معروف نیستند .
البته به‌شما اطمینان می‌دهیم نام اصلی ایشان— برحسب تصادف — همین است و این نام ، مستعار نیست .

o آقای مسعودحسینی ، شیراز

نقد فیلم ، یک پدیده‌ٔ قالبی نیست که بتوان همهٔ نقدهایی را که درآن قالب‌می‌گنجد پذیرفت و بقیه را رد کرد . دربارهٔ نقدفیلم ، نگره‌های گوناگونی در دنیا وجود دارد که ما دراینجا به دلیل گسترده‌نبودن فرهنگ آن ، فقط با یک یا دوتای آن آشنا شده‌ایم که به وسیلهٔ چند منتقد علاقمند به‌آن درسالهای گذشته معرفی شده و بعدهم به‌سبب شهرت و تثبیت اعتبار آنها ، جاافتاده و کمترکسی هم نگرهٔ ضدآن یا متفاوت با آن را مطرح کرده است . اصولا" نمی‌توان دیدگاه خاصی را به منتقد تحمیل کرد و گفت نقد نوشتن فقط از این دیدگاه صحیح است . بدون آن که لازم باشد به‌مغز فشار بیاوریم ، همین‌جا می‌توان چند دیدگاه در نقدنویسی را ردیف کرد : نگاه به فیلم ، براساس "نوع فیلم" ، براساس تئوری مولف (که طرفداران فراوانی هم در ایران داشته است) ، براساس تاثیر اجتماعی ، فرهنگی ، سیاسی یا روانی فیلم ، براساس نقش آن درتاریخ سینما ، تاریخ یک‌کشور یا منطقه ، وحتی نقش آن در سیرآثار سازنده‌اش ، براساس معانی و نشانه‌ها (که تقریبا" یکی از آخرین نگره‌های نقد فیلم است) ، براساس شهرت یا اعتبار بازیگر یانویسندهٔ آن (حتما می‌دانید که مثلا" اغلب فیلمهای جان‌وین ، جیمزکاگنی ، همفری بوگارت . . . و یا حتی لوئی دوفونس ونورمن ویزدم و بسیاری دیگر ، براساس‌شخصیت سینمایی تثبیت شده آنها بوجود آمده . و یا در اقتباس سینمایی از بسیاری آثار کلاسیک ادبی ، اعتبار نویسنده برسر فیلم سایه انداخته‌است) ، براساس زبان تصویری فیلم ، . . . و تازه حتی نقدنویسی با یک دیدگاه اما در رسانه‌های مختلف ، تفاوت دارد . روزنامه ، هفته‌نامه ، ماهنامه ، فصلنامه ، رادیو ، تلویزیون براساس شرایط مخاطبهای خود ، نقدهای متفاوتی عرضه می‌کنند .

بحث دراین‌باره بسیار مفصل است و در چند خط ، بازتاب همهٔ آنها میسر نیست . درتدارک تهیه مطلبی تحقیقی پیرامون نقد فیلم براساس نگره‌های گوناگون هستیم که امیدواریم بتواند دراین زمینه روشنگر باشد .
— اشاره به فروش نرفتن آن کتاب ، درجهت این‌بود که گفته شود کتاب نتوانسته با مخاطب خود ارتباط برقرار کند یا مخاطبی بیابد .

o آقای فرنوش نوروزیان ، اراک

با پوزش از اشتباهی که درمورد نام شما مرتکب شدیم ، به‌آگاهی میرسانیم که موسسات بزرگ مطبوعاتی به‌علت این که بسیاری از هزینه‌های خودرا یک‌کاسه می‌کنند ، قادرند نشریات خود را با قیمت کمتری عرضه کنند . به‌علاوه که همهٔ امکانات و ابزار لازم را ، خود دراختیار دارند و مجبور نیستند آن را باقیمت بیشتر ، از موسسه‌های دیگر بخرند . و برخی ، به‌عنوان مثال چون مصرف‌کنندهٔ عمده هستند— می‌توانند وسایلی همچون کاغذ و مرکب و ماشین‌آلات را با قیمت کمتر ، راسا وارد کنند . همچنین سفارش‌های چاپی که‌چاپخانه‌های آنها می‌پذیرد ، بخشی از هزینه‌هایشان را تامین می‌کند .

o آقای حمیدرضا رحیمی ، زرین‌شهر

کلا تا حدودی نظر شما را در بارهٔ نقدها قبول داریم ، اما ارزش نقد فیلم ، به حجم آن نیست . به‌ویژه در مورد فیلم مورد اشارهٔ شما ، و فیلم‌های دیگر ، چون هیچ‌گونه شناسنامه‌ای ، حتی نام کارگردان آنها را دردست نداریم ، امکان کند و کاو بیشتر در آنها وجود ندارد . این را در شمارهٔ هشتم هم توضیح داده‌ایم .

نقدهای مربوط به فیلمهای جشنواره را درشمارهٔ سوم ، پروین زاهد وهوشنگ رضائی ، وبقیه نقدها را ، این دو به‌اتفاق مسعودبهرامی نوشته‌اند .

درمورد فیلم موردنظرتان ، علاوه براین‌که درمصاحبه‌ای در همین شماره اشاره‌هایی به‌آن شده است ، در شمارهٔ نوروز در گزارش فیلمهای یک‌سالهٔ سینمای ایران خواهیم نوشت .

دیوید وارک گریفیث ، در دوران سینمای ناطق ، فیلمساز ناموفقی بود و وضع ناخوشایندی داشت . وی درسال ۱۹۳۱ آخرین فیلمش را ساخت و پس از آن ، چندکوشش ناموفق برای کارگردانی داشت که او را به انزوا کشاند و سرانجام ، پس از سالهائی طولانی که به‌این ترتیب گذشت ، در سال ۱۹۴۸ درگذشت .

o آقای محمدحسین آسایش ، تهران

— سه فیلمی که نام بردید ، اجازهٔ نمایش نگرفته‌اند .
— فعلا" و درآیندهٔ نزدیک ، امکان انتشار دوشماره‌مجله را درماه نداریم .
— قرارمان این بود که دوستان عزیز به مطالب مجله توجه کنند و پرسش‌هائی را که پاسخ آنها درجواب نامه‌های دیگران داده شده و یا مطلبی درباره‌اش چاپ شده ، مطرح نکنند : نام فیلمهای ایرانی آمادهٔ نمایش را در صفحه ۱۳ شمارهٔ قبل چاپ کرده‌ایم !

o آقای مجید ماهیچی ، بابل

— جهیدن آتش‌از دهانهٔ‌تفنگ در فیلمها ، به وسیلهٔ باروت انجام می‌شود . در مواردی که لباس بازیگر در محل اصابت گلوله پاره می‌شود و خون می‌جهد ، به وسیلهٔ نصب ابزاری در زیر لباس و کیسه‌های کوچک خون ، با کمک دستگاه کنترل از راه دور ، لباس و کیسه خون پاره می‌شود .
— مجتمع دانشگاهی هنر ، برای سال تحصیلی ۶۳ — ۶۲ دانشجو گرفته است . باید گوش بزنگ باشید و سال آینده آگهی‌های آن را در روزنامه‌ها دنبال کنید .
— تیتراژی که به سوی بالا یا پائین حرکت می‌کند ، ابتدا روی یک فیلم با کنتراست ۱۰۰% ثبت می‌شود (نوشته‌ها بوسیلهٔ دستگاهی گردان ، از مقابل دوربین می‌گذرد) و سپس‌فیلم گرفته‌شده پس از طی مراحل فنی بر روی فیلم زمینه ، جای می‌گیرد .
— نام اولین مخترع وسیلهٔ نمایش فیلم و دستگاه او را در سری مطالب تاریخ سینما که در مجله چاپ می‌شود ، پیدا کنید .
— دستمزد بازیگران ، نسبت به شهرت آنها ، و نوع فیلم ، بین سی تا صد و پنجاه هزار تومان در نوسان است . دستمزد سیاهی‌لشگر نیز بستگی به مدت فیلمبرداری و دشواری یا آسان بودن مراحل فیلمبرداری و نوع کاری که به‌آنها واگذار می‌شود ، دارد . دستمزد آنها ، یا به صورت مبلغی معین برای طول کار ، یا به صورت روزانه تعیین می‌شود که آن‌هم متفاوت است .
— بررسی آثار فیلمسازانی را که نام برده‌اید ، با توجه به این‌که از آنها در سالهای گذشته فیلمی به نمایش درنیامده است ، مناسبتی ندارد .
— در مورد مراحل ساخت فیلم و ابزارهای سینمایی ، کتابهای آموزشی و تکنیکی زیادی چاپ شده که می‌توانید به‌آنها مراجعه کنید .

o آقای محسن صانعی

— اگر به منبعی در مورد نتایج جشنواره‌ها دسترسی پیدا کردیم ، نتایج چندسالهٔ اخیر آنها را چاپ خواهیم کرد .
— نقد فیلمهایی در مجله چاپ می‌شود که در تلویزیون و سینماها به نمایش درمی‌آید ، چه بد و چه خوب .
— علت بالا بودن بلیت نمایش فیلمهای مورد نظر شما این است که آن فیلمها اختصاصا برای نمایش در همانجا دوبله می‌شود و "رویالتی" جهت نمایش عمومی ندارد . بنابراین هزینه دوبله آن را روی قیمت بلیت می‌کشند .
— تهیهٔ مجموعه تلویزیونی "جاده ابریشم" متوقف شده است .

قابل توجه خواستاران شماره‌های گذشته

■ از شماره‌های گذشتهٔ مجلهٔ فیلم ، تنها شماره‌های ۳ ، ۶ ، ۷ ، ۸ و ۹ موجوداست وتجدید چاپ شماره‌های نایاب برایمان ممکن نیست . بهای شمارهٔ سوم ۳۰۰ ریال و شماره‌های دیگر ، هرکدام ۱۰۰ ریال است که علاقمندان می‌توانند با فرستادن تمبر باطل‌نشده در ازای شماره‌های مورد درخواست ، مجله‌ها را دریافت کنند . ذکر شماره‌های درخواستی و نشانی دقیق پستی ، الزامی است .

○ آقای پرویز پژوهنده، ملایر

در سالهای پیش از انقلاب، تفاوت هزینه تهیه فیلم رنگی با سیاه و سفید، زیاد بود. به علاوه که در آن زمان، بسیاری از فیلمسازان، کمبود رنگ را با جاذبه‌های کاذب دیگری جبران می‌کردند. در سالهای پس از انقلاب، به علت حذف آن جاذبه‌ها، فیلمسازان برای جلب تماشاگر به فیلم رنگی رغبت بیشتری پیدا کردند. علت دیگر، یکسان بودن تقریبی هزینه تهیه فیلم رنگی و سیاه و سفید است، زیرا تولیدکنندگان فیلم خام در دنیا، خط تولیدشان را رنگی انتخاب کرده‌اند و تولید فیلم سیاه و سفید بسیار کم شده است. این موضوع در مورد فیلم عکاسی هم وجود دارد. اکنون می‌بینید که فیلم سیاه‌وسفید برای عکاسی بسیار کمیاب و هزینه و مدت چاپ و ظهور آن، از عکس رنگی هم بیشتر است.

○ آقای محمدباقر مجتهد سیستانی، مشهد

– بسیاری از فیلمهایی که نام برده‌اید، اصلا ساخته نشده‌اند و فقط به عنوان پروژه‌هایی اعلام شده بودند که بعدها به دلایل گوناگون، ساختن آنها منتفی شد. تعدادی‌دیگر، نیمه‌تمام رها شدند و معدودی از آنها ساخته شدند که برخی اجازهٔ نمایش ندارند و چندتائی نمایش داده شده‌اند و بقیه بتدریج بنمایش درخواهند آمد.

– ما با کارگردانها، بیشتر دربارهٔ یک فیلم گفتگو می‌کنیم اما پیشینهٔ کوتاهی از آنها را نیز در آغاز گفتگو می‌آوریم.

– نمی‌توان یک مطلب دربارهٔ همهٔ نکات و جنبه‌های فیلمسازی نوشت و کار را تمام کرد. کل مطالب شماره‌های مختلف‌مجله چنین‌وظیفه‌ای دارد.

– اولین فیلم داستانی ایرانی "آبی و رابی" (۱۳۰۸) ساختهٔ ابراهیم مرادی، و اولین فیلم رنگی ایرانی "گرداب" (۱۳۳۲) ساختهٔ حسن خردمند است.

– از دقت و توجه شما و پیشنهادهایتان متشکریم.

○ آقای جمیل سنایی، اصفهان

– تاکنون کتابهای زیادی در زمینهٔ آموزش فیلمسازی به چاپ رسیده که می‌توانید از آنها استفاده کنید. تعدادی از این کتابها را، در صفحهٔ نامه‌های شمارهٔ قبل معرفی کرده‌ایم و تعدادی دیگر، در صفحات معرفی کتاب مجله معرفی شده‌است. برای ما، چاپ‌چنین‌کتابهائی فعلا مقدور نیست.

– از مطلبی که دربارهٔ تاریخچهٔ سینمای ایران نوشته‌اید، متشکریم. اما قصد داریم از دیدگاه تازه‌ای به تاریخچهٔ سینما در ایران بپردازیم.

○ آقای پرویز کاظم‌زاده

– اگر هر شماره صفحهٔ "سینمای ۸۰" را بخوانید، پاسخ سئوالتان را می‌یابید.

– فیلمنامه‌های "مهر هفتم" و "توت فرنگیهای وحشی" چاپ شده و در بازار موجود است. چاپ مجدد آن در مجله، چه ثمری دارد؟ همچنین است چاپ فیلمنامه‌های گاو و رگبار و پستچی که هرکدام آنها دست‌کم صد صفحه ممکن است حجم داشته باشند. آن‌هم در یک مجلهٔ ۷۰ صفحه‌ای ماهانه.

نامه‌هایتان رسید

رضا میرکزیمی، زنجان – مهدی نوربخش، اهواز – عبدالحمید بهزادی‌فر، دزفول – نعمت‌الله تجلی، ماهشهر – حمزه زرینی، ایذه – جبار سعادتی، آزادشهر – حسین ابراهیمی، اصفهان – میرعلی عباسوند، مرند – محمدکاظم رحیمی، زنجان – جلال مصطفائی، باختران – محمد عابدی، قائم‌شهر – م. صالحیان، بروجرد – حسن قلیچی، شیروان – پرویز افغان، سنندج – محمدرضا غفاری، زنجان – محمدرضا مولوی، اصفهان – شکری، باختران – غلامرضا گرگین، بندرجاسک – عبدالرسول شیوا، بروجرد – علی بختیاروند، اصفهان – علی‌اکبر سراندیبی، فردوس – محمد تقی‌نژاد، بابل – حمید حیدری، لاهیجان – رضا نوری، باختران – علی واحدی، مشهد – عباس همت، مشهد – محمدباقر قره‌داغی، تهران – عباس عطریان، شهرری – حقی، رشت – علی‌اکبر باقری، رشت – حمزه زرینی، ایذه – محمود عظیم‌زاده، اصفهان – ابراهیم رضایی، مشهد – نادر قیطولی، خرم‌آباد – ناصر گودرزی، اصفهان – نورمحمد شیرمحمدی، اهواز – حمیدرضا هوشمند، نیشابور – عبدالعلی حقوقی، باختران – علیرضا اعتمادی، بیدگل کاشان – شهران وطن‌خواه، میانه. جعفر قاسمی، همدان – محمدرضا قدرتی، شیراز – سعید بخشیان نوبری، تبریز – قطنیان، همدان – حسن نوروزی، بندرگز – حسین سلیمی، زاهدان – کامران دولتشاهی، باختران – ناصراسلامی، بندر ترکمن – احمد کاظمی بیکی، امامشهر – محمدرضا شریفیان، اصفهان – جواد رحمتی، زنجان – سیدعلی مجیدی، دامغان – صمد کاظمی، مرند – غلامحسین خرسند، الیگودرز.

○ آقای محمدحسین محبی، اراک

طرحهایتان از نظر اجرا، ضعیف است. همچنین نقدتان بر فیلم گوزنها.

○ آقای کریم اوماری، ارومیه

مسئولان تلویزیون بارها اعلام کرده‌اند که با کمبود فیلمها و برنامه‌های مناسب برای پخش روبرو هستند و کوشش می‌کنند این کمبود را با تولید داخلی جبران کنند.

○ آقای مهدی کرامتی، ارومیه

کتابی به نام "آپارات سینما" چاپ شده که می‌توانید از تهران تهیه کنید.

○ بهشاد حیدرپور، اصفهان

– مطالبی راکه ترجمه‌کرده‌اید، بفرستید. چنانچه مناسب باشد، چاپ می‌شود.

– چاپ نقدی در مورد فیلم جن‌گیر، در حالیکه از آخرین نمایش عمومی آن حدود ۶ سال می‌گذرد، موردی ندارد.

○ آقای عبدالله ایپکچی، تهران

– نام باریگر شخصیت "آقای اقتصادی" در برنامهٔ "سیمای اقتصاد ما"، شهریار عالمی و مجری برنامه مهدی جمالی است.

○ آقای مهدی حکمت، شیراز

متاسفانه به‌علت کمبود فیلم، ناچار هستند فیلمهایی را با حذف و تغییر قسمتهایی ازآن – حتی گاهی به‌قیمت بی‌سر و ته‌شدن آنها – برای نمایش آماده کنند.

○ آقای محمدبرجسته، مشهد

– تابحال چندبار نوشته‌ایم که ماهنامه فیلم یک نشریه مستقل است و به‌هیچ نهاد وارگانی وابسته نیست.

– خوانندگان شهرستانی هم می‌توانند به‌همان ترتیب که درشمارهٔ گذشته نوشتیم، مجله را مشترک شوند.

○ آقای بهروز – الف، مشهد

اگر قصد داشته باشید فیلمنامه‌تان را برای نهاد و ارگانی بسازید، برای تائیدش باید به‌همانجا مراجعه کنید. اما اگر بخواهید با بودجه شخصی بسازید، باید برای تصویب، آن را به‌امور سینمائی وزارت ارشاد اسلامی ارائه کنید. گمان می‌کنیم این‌کار را در اداره کل ارشاد اسلامی خراسان نیز می‌توانیدانجام دهید.

○ آقای محمدسجادی، بروجرد

یک‌مجلهٔ ماهانه با این تعداد صفحه، بهتر است که بیشتر به مطلب بپردازد تا چاپ عکسهای فراوان، یا به‌قول شما شرح داستان یک‌فیلم به‌صورت پاورقی مصور.

○ آقای علی اولیائی، تربت‌حیدریه

فیلمهای موجود از کمدین‌هایی که‌نام برده‌اید، بارها در تلویزیون و سینما نمایش داده شده و هنوز هم در فرصتهای گوناگون، به‌صورت تکراری به‌نمایش درمی‌آید.

○ آقای منوچهر بهداروندی، مسجدسلیمان

به‌شما که علاقمند فیلمنامه‌نویسی هستید، توصیه می‌کنیم کتاب ساده و روان و جامعی به نام "فن سناریونویسی" که وزارت ارشاداسلامی منتشر کرده، بخوانید. کتاب دیگری نیز بنام "فیلمنامه" درهمین زمینه، توسط انتشارات سروش چاپ شده است.

○ آقای محرم قاصدی، کرج

"سناریو" درست است، نه "سیناریو"، از نامه‌تان پیداست که برای نوشتن فیلمنامه، بیشتر باید مطالعه کنید. به هر حال نشانی وزارت ارشاد اسلامی، تهران میدان بهارستان خیابال کمال‌الملک است.

○ آقای احمدکمدی، اهواز

درآن خبر نوشته شده بود که برای آن فیلم، هزار دقیقه فیلم ضبط شده و نه این‌که همهٔ هزار دقیقه استفاده می‌شود. بدیهی‌ست که مقدار لازم، از میان آنها انتخاب می‌شود.

بقیه از صفحه ۳۹

گفتگو با «علیرضا زرین‌دست»

را بالا ببرند. میدانید که خیلی از دیالوگهای فیلمهای سینمای ایران را مدیران دوبلاژ می‌نویسند، نه‌کارگردانها. به‌هرحال از تمام جنبه‌ها، این‌کار مثبت است ولی من فکر نمی‌کنم که این اتفاق بیفتد.

○ آیا با امکانات موجود می‌توان باصدابرداری سرصحنه در ایران فیلمبرداری کرد؟

– بله.

○ در تدوین یک فیلم، حفظ تداوم نوری بسیار مهم است. شما به‌هنگام فیلمبرداری، این مورد را به‌چند نحو رعایت می‌کنید تادر مرحله تدوین اشکالی پیدا نشود؟ منظور این است که قبل از شروع فیلمبرداری مسائل نورپردازی به‌طور دقیق حل می‌شوند و به‌روی نقشه‌وکروکی میایند؟

– این مشکلات را در فیلمهایی که با کارگردان ماهری کار می‌کنم، ندارم. چون کارگردان خوب به این مسائل واقف است و برایش حائز اهمیت میباشد. او میداند که‌اگر نمای عمومی از یک زاویه چیده شود و بلافاصله به‌زاویه‌ای عکس زاویهٔ قبلی نیاز باشد، یعنی چه. میداند که باید تمام نور را به‌هم ریخت‌و همه‌چیز را از نو شروع کرد. پس دکوپاژ را طوری تنظیم می‌کند که با طراحی نوری که در ذهن فیلمبردار است تطبیق کند. در نتیجه هم زمان کمتری صرف می‌شود و هم هزینهٔ کمتری. در بعضی فیلمها، من دقیقا" کروکی نورپردازی را می‌کشم اما در بعضی دیگر که‌کار به‌دلایلی باید سریع باشد نمی‌توان‌تمام این نکات را رعایت کرد.

○ به‌عنوان یک مدیر فیلمبرداری، تاچه حد حرفهٔ شما میتواند در بالابردن‌کیفیت‌تدوین فیلم موثر باشد؟

– نقشی است فوق‌العاده حساس. مدیر فیلمبرداری یکی از کسانی است که در به‌وجود آوردن تصویرهایی که درهنگام تدوین تولید ناراحتی و دردسر نکند نقشی اساسی داراست. البته این نقش در دکوپاژ هم باید رعایت‌شود. ولی چون کم اتفاق می‌افتد که کل دکوپاژ درحین ساختن فیلم رعایت شود، بنابراین خود به‌خود نقش مدیرفیلمبرداری‌حساسیت بیشتری پیدا میکند. زیرا او باید در انتخاب زاویه‌ها از نظر خط فرضی دقت کند تا برای تدوینگر در هنگام کار هیچ‌گونه دردسری تولید نشود. البته این‌نقش صددرصد مربوط به‌مدیر فیلمبرداری نیست بلکه نقشی است، که می‌شود گفت مربوط به‌کارگردان است. ولی چون دراین حرفه این دونفر کارشان باهم ارتباط تنگاتنگ دارد، پس حتما" باید هماهنگی لازمه وجود داشته باشد.

○ چرا حرفه منشی صحنه به‌طور جدی در سینمای ایران مطرح نیست؟

– چون سینمای ایران هیچوقت به‌طور جدی به‌فضاسازی فیلم و نظم بین اشیاء در فیلم‌توجه نکرده است. البته به‌جز آن‌معدودی که از آنها یاد شد. در سینمای ایران فیلم‌های زیادی است‌که یک نفر با بارانی وارد جایی شده و با کت خارج شده است. و یا با عینک درون یک صحنه حاضر است و درصحنه‌ای دیگر بدون عینک است یا سایر موارد مشابه که هیچوقت در فضاسازی جدی گرفته نشده. چیزی که در سینمای ایران به‌طور جدی مطرح است، این است که "بگیریم زودتر تمام شود." حالا عینک داشت یا نداشت‌مهم نیست. واین هم کل فضای اقتصادی و فرهنگی سینمای ایران است.

○ آیا یک‌مدیر فیلمبرداری می‌تواند کار تدوین همان فیلم را هم انجام دهد؟

– بله، ولی بهتر است که این‌کار را نکند چون از نظر روانی و عاطفی، فیلمبردار به تصویرهایی‌که گرفته علاقه دارد. به‌اعتقاد من تدوین مثل فرزند فیلمبرداری است. پس یک مدیر فیلمبرداری، دوست ندارد که به‌بچه‌اش بدنگاه کند. به‌هرحال، زمانی‌هم که یک‌مدیر فیلمبرداری پشت دستگاه مونتاژ می‌نشیند، نمی‌تواند از نماهایی که گرفته، دست‌برداردو دل بکند. نتیجهٔ‌کارهم، یک سری اسلاید و تصویرهای زیباست که پشت‌سرهم قرارگرفته‌اند.

○ کار کدامیک از مدیران فیلمبرداری را می‌پسندید؟

– نسبت به‌کار بعضی‌ها از دوران کودکی شیفتگی دارم. اینها تعدادشان کم نیست. یکی از آنها، آدمی است که دیگر حالا پیر شده، به‌نام "فردی یانگ" دیگری "رابرت سورتیس" است. یکی از کسانی که باعث به هم‌ریختن سبک کلاسیک شده‌اند و توانسته‌اند فیلمبرداری رانزدیک به سبک رئالیسم در نقاشی کنند (البته منظورم از لحاظ نورپردازی است)، یک کارگردان است یعنی: "استانلی کوبریک". در فیلم "باری لیندون" این "جان آلکوت" نبود، بلکه کوبریک بود که آن‌کار عظیم را انجام داد. چرا که دیدیم بعد از این فیلم، از "جان آلکوت" دیگر صحبتی نیست. بعد از او، کسی داشت همان کار را درگوشهٔ دیگری از دنیا انجام میداد به‌نام "ویتوریو استرارا". این‌سبک را او پیگیری کرد وخیلی خوب هم به‌تکامل رساند. در فیلمهای او، این روش شدیدا" رعایت می‌شود و شما دراکثر کارهایش مسئله نورپردازی را اصلا" حس نمی‌کنید. بعد باید از "ویلموس زیگموند، لازلو کواکس و فیلمبردار فیلم "رگتایم" باید نام ببرم. البته "هاسکل وکسلر" هم هست‌که نسبت به سبک‌های کنونی شکل کارش مقداری کهنه شده است.

○ کدامیک از کارهایتان را بیشتر می‌پسندید؟

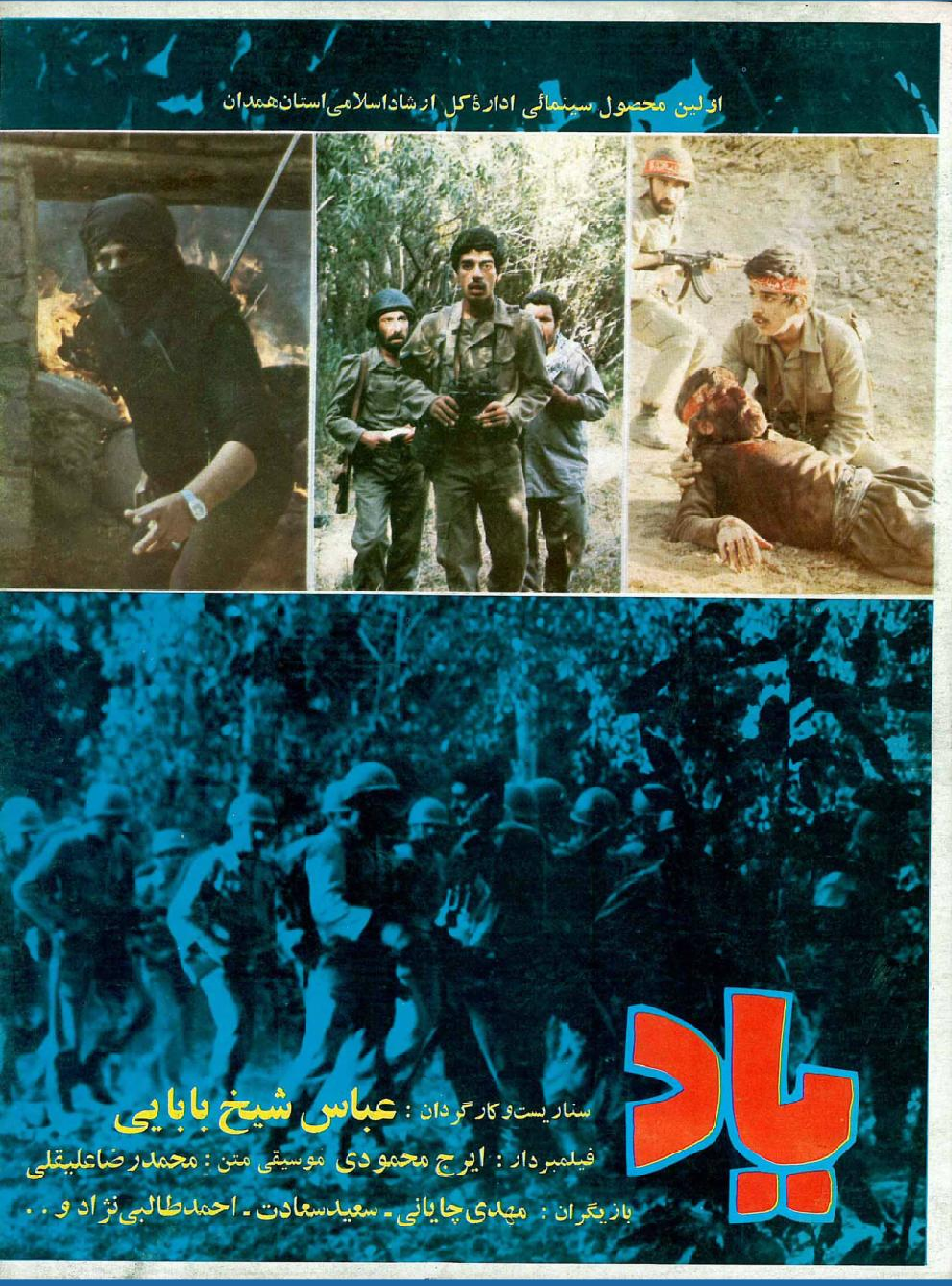
– چند فیلم برای کانون پرورش فکری کودکان گرفته‌ام. یکی از آنها سیاه و سفید است به‌نام "تجربه"، که خیلی دوست دارم. بعد "سازدهنی" است که شاید فیلمبرداریش خوب‌نباشد، ولی خودم علاقه دارم. سپس "سایه‌های بلند باد"، "خط قرمز" و سه فیلمی که درخارج از ایران کار کرده‌ام و در ایران به‌نمایش درنیامده‌اند.

تعدادی هم فیلم است‌که دیگران میگویند فیلمبرداریش خوب نیست، ولی خودم میگویم خوب است. تعدادی دیگر را خودم می‌گویم خوب نیست و دیگران می‌گویند خوب است.

زمانی حرفی زده‌ام که چون شنونده و خواننده زیادی نداشته، درنتیجه برد زیادی هم نداشته و آن حرف این است‌که:

این حرفه، نقطهٔ اوجی ندارد و کسی هم نمی‌تواند بگوید حالا من دراوجم.


نقطه ضعف
نویسنده فیلمنامه و کارگردان: محمدرضا اعلامی
مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین دست
تهیه کننده: جواد گلپایگانی
بازیگران: جواد گلپایگانی . جمشید آریا . محمد ابهری .
منوچهر افسری . عباس قاجار . امیر خسرو صادقی .
محمود پیراسته . آنیک ...
و حسین پرورش
محصول کارگاه فیلم پویا


اولین محصول سینمائی ادارۀ کل ارشاد اسلامی استان همدان
یاد
سناریست و کارگردان : عباس شیخ بابایی
فیلمبردار : ایرج محمودی موسیقی متن : محمدرضا علیقلی
بازیگران : مهدی چاپانی - سعید سعادت - احمد طالبی نژاد و . .